

ثورة الاتّصالات وآثارها

مفتتح

في نَدْوَةٍ حول وسائل الإعلام، أواخر ثمانينيّات القرن الماضي، تحدّث السيد عدنان أبو عودة، وكان كما أذكر وزيرًا للإعلام، عمّا تحمله الأيام القادمة من تطوُّر في تكنولوجيا الاتِّصالات والبثّ التي ستتجاوز الحدود والعوائق، محذّرًا من غزوها لنا دون رقيب أو حسيب.. كما تنبّأ بما سيحمله لنا المستقبل من خطر هيمنة المحطات الفضائيّة الأجنبيّة على الساحة الإعلاميّة، في الوقت الذي لم يكن المُشاهد الأردنيّ يشاهد إلّا قناتين في التلفزيون الأردني، وقناة أو اثنتين في التلفزيون السوري، أو التلفزيون الإسرائيلي، من خلال برج مرتفع جدًا، وصحن واسع مرتبط بـِ"جكّ" قويّ لتغيير اتجاهه كي يلتقط بثّ المحطات غير الأردنيّة.. وأعتقد أنَّ بعض هذه الأبراج الحديديّة والـ"جكّات"، ما يزال موجودًا على أسطح بعض البيوت كشاهد على مرحلة ما.

تطوَّرت وسائل الاتِّصال والبثّ بسرعة كبيرة، وظهر في الأردن في تسعينيّات القرن الماضي الصَّحن الضَّخم الذي يستطيع التقاط إشارات بثّ محطات الدول الأوروبيّة، وكان انتشاره آنذاك مقصورًا على عليّة القوم

والأثرياء، لارتفاع ثمنه الذي بلغ حوالي عشرة آلاف دينار في بداية الأمر، وبعد سنوات قليلة شهد الأردن ثورة في عالم الاتِّصالات بظهور لواقط صغيرة و"ريسيفرات" متطوِّرة قادرة على استقبال مئات المحطات من دول العالم، من خلال الأقمار الصناعيّة التي انتشرت على نطاق واسع، ليتبع ذلك تقنية الـ"ديجيتال" التي تفتح لك آفاق العالم كلّه بآلاف المحطات، بوضوح تام، دون حاجة إلى صحون ضخمة أو أبراج شاهقة، وبلا رقابة حكوميّة أو اجتماعيّة... وهكذا أصبح المواطن الأردني قادرًا على الإبحار في عالم المحطات الأجنبيّة دون أن تستطيع الدولة حجبها أو مراقبتها، أو التَّشويش عليها، كما كان يحدث في الماضي.

انتقل المواطن الأردني من مرحلة سيطرة الدولة ورقابتها على ما يُبثّ، إلى مرحلة الانفتاح المطلق، حيث لا رقيب ولا حسيب على ما يشاهد، ليكلّل هذا بتقنية "الإنترنت" التي هزّت كيان المجتمعات والدول، واخترقت كل الحدود والقيود والحواجز، وحوّلت العالم إلى قرية صغيرة، ولا شكَّ أنَّ تلك التقنية قد وُظِّفت من قِبَل أميركا والدول المتقدّمة، للسيطرة على دول العالم الثالث، واستلابها، وتغيير ثقافة شعوبها، وأذكر أنَّ أحد مسؤولي الاستخبارات الأميركيّة قد قال آنذاك: "سنتمكّن من تغيير المجتمعات العربيّة والإسلاميّة بهذه الوسيلة، حيث عجزنا عن تغييرها بالغزو"!! وها نحن اليوم نرى مصداق ذلك، كما نرى تواصل الأمم والشعوب، بالصَّوت والصّورة، في كلّ بقاع الأرض، بوساطة الشبكة العنكبوتيّة، دون رقابة أو محاسبة.

حاوَلَت بعض الدول ضبط استخدام هذه التكنولوجيا وتقييدها، ووصل الأمر ببعضها إلى منع استيراد الأجهزة الخلويّة المزوّدة بكاميرا، لكن محاولاتها باءت بالفشل، إذ غدا "الإنترنت" أهم وسيلة اتِّصال بين الدول والشركات والبنوك والمؤسسات، لا يمكن الاستغناء عنه لساعات، كما غدا لدى معظمنا أهمّ من الطعام والشراب، بل إنه يمكنكَ الاستغناء عن الطعام لمدة يوم أو يومين، لكنَّكَ لا تستطيع الاستغناء عن "الإنترنت" لعدة ساعات.

السؤال المُلحّ: إلى أيّ حدّ أحسنّا استغلال هذه الثورة التي فتحت لنا آفاق الدّنيا، بمواقعها المختلفة كـ"فيسبوك" و"تويتر" و"إنستغرام"... بما ينفع؟ الحقيقة أنَّ الكثيرين استغلّوا هذه الثورة بالإساءة والشتائم وبثّ الأحقاد والكراهية بين أبناء المجتمع، وإشاعة روح البغضاء بين الإخوة، وتكاد لا تجد أحدًا إلّا ويشكو ممّا أصابه منها. إذا كان الهدف من ثورة الاتصالات فتح آفاق العلم والمعرفة أمام بني البشر، وتسهيل شؤونهم، وإغناء حياتهم، فلماذا تحوّلت هذه الثورة التكنولوجيّة في بلادنا إلى وسيلة تدمير وإفساد وإساءة؟ وهل يمكن للتشريعات القانونيّة أن تحمي الناس من شرور المفسدين، وتحفظ كراماتهم؟ ■

د. سمير قطامي

رئيس التحرير

مخاطر الفقر وتداعياته الاجتماعيّة والنفسيّة

الزبير مهداد/ المغرب

تَصْدُرُ بين الفينة والأخرى تقارير عديدة من الباحثين والمؤسسات العلميّة والهيئات الاقتصاديّة، تحصي وترصد مؤشرات التنمية والتخلف في بلدان العالم الثالث. وكثير من التقارير تنبّه لمخاطر الفقر وتدهور محصلة التنمية، وتكشف عن نتائجه الوخيمة، وتداعياته على سلامة الأفراد البدنيّة والنفسيّة، وعلى الاقتصاد، والأمن والسِّلم العالمي. والمقالة التالية تبسّط بعض مضامين هذه التقارير، وتعرّف بمخاطر التّفقير، الذي يزداد استفحالًا في دول عربيّة كثيرة.

الفقر أخطر الظروف المعيقة للتنمية

حاول التقرير الذي وضعه الباحث محمود خالد تلخيص النتائج الإيجابيّة لبرامج التنمية البشريّة في المنطقة العربيّة على مدى الأربعين سنة الأخيرة ، فأفاد أنَّ هناك تحسُّنًا في توقعات الأعمار، وانخفاضًا في معدلات وفيات الأطفال، إلى جانب تغيير تركيب الأسرة ناتج عن انخفاض معدل الخصوبة وزيادة التعليم، ما أدى إلى تطوُّر في علاقة الرجل بالمرأة والآباء بالأبناء، كما أصبحت الأسرة أكثر توازنًا في تقاسُم السلطة بين الزوجين اللذين تطوَّرت نظرتهما إلى الإنجاب، فبدل النظرة التقليديّة إلى النَّسل أصبحا يخطِّطان لإنتاج الثروة البشريّة.

وعلى الرَّغم ممّا تحقّق، فإنَّ (المشكلات الهيكليّة في المجتمع العربي تثبط تمكين الشباب والنساء من حياة منتجة ومبدعة تتناسب مع قدراتهم الكاملة). والمشكلات الهيكليّة منها ما هو ذو طبيعة اقتصاديّة، وقد تكون الأسهل في الحلّ، كارتفاع معدل البطالة، وضعف مشاركة النساء في النشاط الاقتصادي؛ وهناك مشكلات ذات

طبيعة اجتماعيّة كالتّدهور القِيَمي والسلوكي والتنموي في المنطقة، وهي تمثّل تحديًا أكبر من المشكلة الاقتصاديّة.

إنَّ أخطر مظاهر التّدهور السلوكي والقيمي ناتجة عن الفقر، فالفقر يُعدُّ من أهم الظروف المعيقة، فإحدى الدراسات حول العلاقة السببيّة بين الفقر والأداء العقلي، والتي أنجزت في العام 2013 ، خلصت إلى أنَّ "الفقر يعوق القدرة الذهنيّة"، فالأثر السلبي للفقر يقابل فقدان حوالي 13 نقطة على مقياس معامل الذكاء. "معاناة الفقر تعني التّعايش مع نقص متزامن في الموارد الذهنيّة، لأنَّ ظروف الفقر تعرقل القدرة الذهنيّة".

إنَّ التعرُّض الطويل لظروف مجتمعيّة مناوئة يتسبَّب في تأثيرات سلبيّة على الصحة والسلوك وإعاقة الوظائف الذهنيّة، بل تعمل على إعطاب بنية المخ، وتباينات بنية المخ مسؤولة عن التباينات في ذكاء الأفراد. فقد أكَّدت إحدى الدراسات الحديثة التي استقصت تأثير تباينات العوامل المجتمعيّة والاقتصاديّة على القياسات الظاهرية للمخ ، من خلال عينة ضمَّت أكثر من ألف شخص، تتراوح أعمارهم ما بين 3 و20 سنة، أنَّ "تعليم الوالدين، ودخل الأسرة، يفسّر التباينات الشخصيّة في الصفات المستقلّة لنموّ بنية المخ في مناطق حاسمة في تنمية اللغة، والوظائف التنفيذيّة والذاكرة". فارتفاع مستوى تعليم الوالدين، وزيادة دخل الأسرة، يؤديان مباشرة إلى زيادة في مساحة سطح مخ الأطفال.



كما تأكد من الدراسة أنَّ تدابير النظام التعليمي والأسرة، يمكنهما النجاح في تحسين القدرات الذهنيّة والسلوكيّة للأطفال، خاصة الذين يعانون ظروفًا اجتماعيّة واقتصاديّة مناوئة. وعند غياب التدابير فإنَّ الأطفال يصبحون عرضة لإعطاب قدراتهم الذهنيّة التي تحول دون اكتسابهم الثروة البشريّة.

يحصل الأفراد الفقراء على سنوات أقل من التعليم، والأدهى من ذلك أنهم يكتسبون ثروة بشريّة أقل من كل سنة يقضونها، نتيجة تردّي جودة التعليم. والتحليل الاقتصادي المحاسبي يؤكد العلاقة المباشرة بين مجمل المقدرة المهاريّة للأفراد، كما يشكّلها التعليم، ومجمل الأداء الاقتصادي للدول، لتحقيق الأداء الاقتصادي الجيد، فلا يكفي تعميم التعليم، بل يجب توفير شرط الجودة.

الفقر يغذي الإرهاب

أنجزت مراسلة صحيفة "ذي تايمز" الإنجليزية بالرباط تحقيقًا حول طبيعة الشباب المغرَّر بهم والملتحقين بصفوف داعش، فكشفت أنَّ العامل المشترك بين هؤلاء الشباب هو الجهل والفقر. وهما عاملان كفيلان بوضع الشخص في دائرة التهميش. فالمغرَّر بهم يعيشون في وسط هشّ، يعانون البطالة أو البطالة المقنّعة بامتهان حِرَف صغيرة، وجهلهم بالدّين يسقطهم بسهولة في أحضان داعش. المصدر ذاته كشفَ أنَّ غالبيّة مَن التحقوا بـداعش كانُوا أناسًا بسطاء، وعمليّة الاستقطاب وما يواكبها من حشوٍ بالأفكار المتطرِّفة هي التي حفَّزتهم على المضيّ في سبيل ما يرونها خلافةً وجهادًا.

النتيجة التي انتهت إليها الكاتبة هي أنَّ أهم حاضنتين للجهاديّين المفترضين هما الجهل والفقر، فالجهل يسهِّل الانقياد واعتناق الأفكار الإرهابيّة وتنفيذها دون نقاش، والفقر يسهِّل استقطابهم طمعًا في المزايا الماليّة التي يوفرها التنظيم .

وفي عمّان، نظَّمت مؤسسة "فردريش إيبرت" الألمانيّة في حزيران/ يونيو 2015 مؤتمرًا دوليًّا، بعنوان "سرّ الجاذبيّة: الدعاية والتجنيد لدى داعش"، حيث ناقش باحثون من مختلف الدول عوامل جذب الشباب إلى الانخراط في التنظيم وتبنّي فكره. ذكر الباحث التونسي سامي براهم في ورقته البحثيّة عن أنَّ من أسباب إقبال الشباب على مشروع داعش عجز تونس في المزاوجة بين الحداثة والقِيَم الإسلاميّة للمجتمع، وفشلها في بناء تنمية عادلة، فبقيت شريحة واسعة من المواطنين تعاني التَّهميش والإقصاء. ويؤكد الباحث أنَّ خريطة الإرهاب هي نفسها خريطة التَّهميش الاجتماعي؛ وأنَّ الإرهابيين ينتمون إلى المناطق المحرومة المهمَّشة، التي يجد فيها المواطنون أنفسهم في مواجهة خطاب الاستقطاب، الذي يوفر حاجات نفسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة .

فالفقر مرض وخيم وآفة تنمويّة يصعب القضاء عليها. والتفاوت في الدخل بين أفراد المجتمع يقابله غياب برامج لحماية أصحاب



الدخل المحدود بالمساعدات المالية كالضمان الاجتماعي، وكذلك توفير الرعاية التعليميّة والصحيّة، وهو الأمر الذي يديم الفقر ويجعل تأثيراته الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسية والبيئية تتفاقم. وهو أيضًا يدلّ على غياب المساواة بين أفراد المجتمع، وغياب العدالة في توزيع الثروة الوطنية، فالأرقام الدالّة على الدخل الفردي للدول ليست حقيقيّة، لأنَّ الأفراد لا ينالون بشكل عادل المقدار نفسه من الناتج القومي الإجمالي، لغياب العدالة الاجتماعيّة، هذا الوضع يهدِّد الاستقرار السياسي والاجتماعي للبلدان.

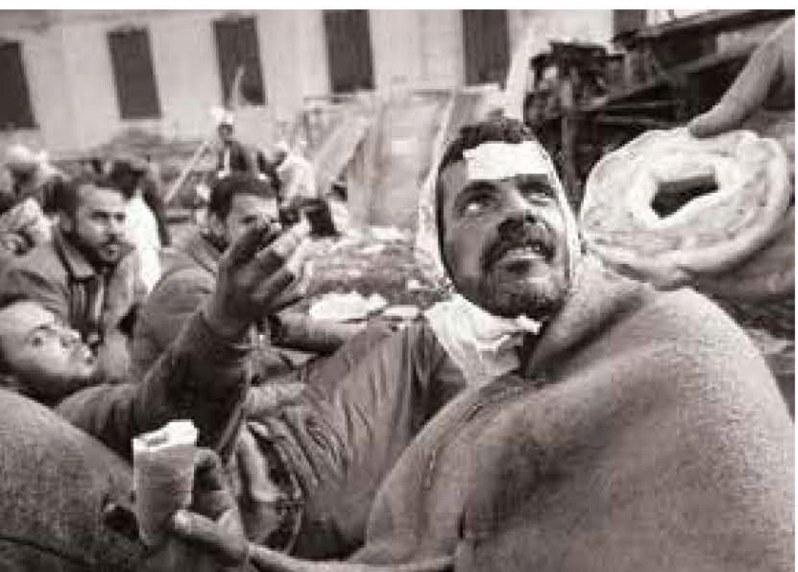
وقد أكَّد الأكاديمي البريطاني "ريتشارد ولكنسون" في محاضرة ألقاها بالمكتبة الوطنيّة بالرباط في 26 آذار/ مارس 2015، أنَّ التفاوتات الاجتماعيّة مدخل لكلّ الشُّرور التي يمكن أنْ تطفوَ على سطح مجتمعٍ من المجتمعات، فاتِّساع الفوارق الاجتماعيّة، تترتَّب عنه آثار وخيمة على البناء النفسي والصحة العقليّة للمواطنين نتيجة إحساسهم بالإحباط والدونيّة، ويفتح الباب أمام ارتفاع معدلات الجريمة.

ففي المجتمعات التي تتَّسع فيها الهوّة بين الأغنياء والفقراء -بحسب ولكنسون- يتراجع فيها متوسط عمر الإنسان بحوالي عشر سنوات، وترتفع فيها نسبة الأمراض النفسيّة وعلى الأخص القلق والكآبة، وتنتشر فيها التشوُّهات الاجتماعيّة، من مثل ظواهر العنف والجريمة والإدمان والانتحار وضعف الحراك الاجتماعي وضعف ثقة الناس بعضهم ببعض.

والأنكى من ذلك، أنَّ التفاوتات الاجتماعيّة تسمِّمُ العلاقات الاجتماعيّة داخل البلد الواحد، وتخلق جوًّا من عدم الثقة لدى الناس. وهي السبب الأوَّل لكثير من الأمراض الاجتماعيّة والمفاسد الماليّة والسياسيّة، كالعنف السياسي والاجتماعي والفردي، والسرقة، والبغاء، والفساد السياسي، والهجرة، والغش، والرشوة، وهلم جرًا.

الفقر ينعش الأمراض النفسيّة والبدنيّة، ويؤثر على إنتاجيّة العمّال، ويعرقل مجهود تعميم التمدرس، ويفرِّخ الجُهّال، ويلاحَظ ذلك جليًّا على مستوى التعليم الإعدادي وما فوقه، ما يزيد في تفاقم مشكلة البطالة ويرسِّخ الفقر ترسيخًا هيكليًّا، ويعقِّد المشاكل الاجتماعيّة.

الأمر يستدعي القيام بإجراءات شجاعة وصارمة جدًا للتحرُّر من قبضة التخلُّف. لذلك يقترن عامل الفقر بالجهل ليبصم حال "المغرَّر بهم" السابحين في بحر الإرهاب. وأكثر من ذلك، فهو يشوِّه هويّة الأفراد، ويكسبهم أسوأ الصفات،





ويجعلهم عرضة لكل المخاطر الصحيّة (البدنيّة والنفسيّة) والسياسيّة والاجتماعيّة وغيرها.

الفقر يشوّه الهويّة

هذه الأوضاع الاقتصاديّة الاجتماعيّة والثقافيّة هي التي تغذي التنظيمات الإرهابيّة بالأفراد الذين تستقطبهم وتفتح ذراعيها لاحتضانهم، توفّر لهم التقدير والاعتبار المنشود، والمورد المالي، وتوظفهم لتنفيذ خططها في التقتيل والتنكيل بالناس والتدمير والحرق، والذي يجدون فيه إشباعًا وتنفيسًا عن عدوانيّة نحو شعوبهم، وانتقامًا من مجتمع لم يمنحهم الاعتبار والكرامة.

ولمواجهة هذا التدهور لا بدّ من مخطط شمولي يحقق التنمية والازدهار الاقتصادي، يضمن تعليمًا جيدًا، متفتحًا للجنسين، وإقرار عدالة اجتماعيّة اقتصاديّة، تقطع الطريق أمام المتربصين بالشباب لتغذية الإرهاب، وديمقراطيّة حقيقيّة تضمن الحق في المشاركة السياسيّة لكل الفئات والأفراد على اختلاف مشاربهم واتّجاهاتهم، وترقية الذوق العام، وتهذيب النشء ونشر الاستنارة من تسامح واحترام حقوق الآخرين في الاختلاف، ومواجهة الفكر المتشدّد بالإبداع والثقافة والفنون، وإشراك كل القوى السياسيّة والاقتصاديّة والوزارات المعنيّة بالتربية والتعليم والشباب والثقافة والدين والإعلام وغيرها، لبث رسائل ثقافيّة تصحّح تديُّن الناس، وتعالج مسألة التطرُّف والتعصُّب الديني.

منظومة القِيَم وتحوُّلات الجريمة في الأردن

د. عبدالله مطلق العساف/ الأردن

يُمْكِنُ القول إنَّ الثقافة العربيّة الإسلاميّة كانت وما تزال المكوّن الحضاريّ والاجتماعيّ الذي احتضن مكوّنات المجتمع الأردنيّ المختلفة، ونَسَجَ علاقة المواطنة التاريخيّة بين هذه المكوّنات، على نحو أنتج حالة متصالحة ومنسجمة في نمط التَّعايش الأهلي الذي لا تشوبه تناقضات جوهريّة تناحريّة تهدّد سِلْمه المجتمعي، أو تهدّد قيمه الأخلاقيّة والدينيّة والإنسانيّة.

وممّا لا شكَّ فيه، داخل هذا المكوّن الرَّئيس، أنَّ التنظيم الاجتماعي في الأردن حتى وقت متأخر من القرن العشرين اتَّسم بالطابع القبليّ-العشائريّ، حيث كان الولاء للقبيلة على رأس سلّم القِيَم الاجتماعيّة والأخلاقيّة، ويتقدّم في غالب الأحيان على فكرة الولاء للدولة ومؤسساتها وقوانينها، وهكذا فإنَّ التكوين الاجتماعيّ جعل المجتمع نصف فلاح ونصف بدوي عندما بدأت صورة ما من المستقرّات تظهر إلى جانب بداية تشكّل التجمُّعات الحضريّة البسيطة.

كان هذا الشكل من التَّنظيم قد فرض نمطًا من القِيَم التي تتعلّق بالسلوك الفردي والجماعي والممارسات الحياتيّة اليوميّة، بصورةٍ تجعل من هذه القيم محدِّدًا للعلاقات بين الناس، وضابطًا لمُجمل التصرُّفات والسلوك، كنمطٍ من الميثاق الأخلاقي غير المكتوب والمحترم من الجميع إلى حدّ كبير، وهدفه تنظيم العلاقة بين الفئات الاجتماعيّة المختلفة، بيد أنَّ هذا لم يعنِ اختفاء بعض التقاليد والممارسات القبليّة التي تنطوي على سلبيّات معيَّنة، مثل النزاعات القبليّة، وغارات القبائل بعضها على بعض، وجرائم الأخذ بالثأر، والتعصُّب للقبيلة سواء أكانت ظالمة أم مظلومة، لكن حتى هذه الجوانب لم تخلُ من بعض الإيجابيّات بالنسبة للتنظيم الاجتماعي

القبلي، فقد كان لها دون شك دورٌ بالغ الأهميّة في إعلاء شأن القبيلة، وبالتالي الأسرة، والمحافظة على تماسكها، والتّراحم والتّكافل بين أعضائها.

ابتداءً من مطلع النصف الثاني من القرن العشرين بدأت وتيرة التحوُّلات الاجتماعيّة تبرز في الأردن، وتؤثر في بنية المجتمع الأردني وتركيبته، نحو مزيد من التنوُّع الثقافي والاجتماعي، والعلاقات الأكثر تشابكًا وتعقيدًا، وكان أبرزُ هذه التحوُّلات انتشارَ التعليم على نطاق واسع، وتعاقب الهجرات الفلسطينيّة إلى الأردن، والانفتاح على العالم بصورة غير مسبوقة، فضلًا عن تلمُّس نتائج منجزات التنمية الاقتصاديّة، ترافق ذلك مع تحسُّن المستوى المعيشي للمواطنين.

وفي خضمّ هذه التحوُّلات بدأت مرحلة الفرز والتّقسيم الاجتماعي الطبقي، التي أخذت تحلُّ محلَّ التقسيمات القبليّة، إذ إنَّ القوى الاقتصاديّة السياسيّة الصاعدة ابتدأت في تشكيل كيانات اجتماعيّة جديدة شبه طبقيّة، اخترقت التّقسيمات القبليّة وشبه القبليّة، ما أدّى إلى تحوُّلات مُقابلة في أنماط القِيَم المُحرِّكة للسلوك الفردي والاجتماعي، وهكذا انتقل التكوين، ومثله التنظيم الاجتماعي في الأردن، من البساطة إلى التعقيد، ما جعل النتائج كبيرة، فمن جهة أصبحت الفوارق الاجتماعيّة والاقتصاديّة بين فئات الناس تنمو وتتّسع بشكلٍ أكبر، ومن جهة ثانية، تحوّل الولاء من مفهوم الولاء القبَلي-الأهلي- القرابي إلى الولاء على أساس المصالح وتشابك قواعدها، أضفْ إلى ذلك فإنَّ تحوُّلات



التنمية خلقت حاجات جديدة، وزرعت ثقافة استهلاكيّة، ليس بمقدور أفراد الطبقات الفقيرة مجاراتها، وفي الوقت نفسه ليس بمقدورهم تجاهلها، فقد أصبحت من المطالب الأساسيّة لأدنى مستويات الحياة الكريمة التي يرتضيها الأفراد.

تفاقم ذلك كلّه مع مطلع التسعينيّات من القرن العشرين بتغيُّرات قاسية على المجتمع والاقتصاد الأردنيَّيْن، لعلَّ أبرزها تدفُّق مئات الألوف من المهاجرين من فلسطين والعراق، فضلًا عن تدفُّق العمالة الوافدة العربيّة والأجنبيّة، والعودة القسريّة لأعدادٍ كبيرة من المغتربين الأردنيّين العاملين في الخليج، أضفْ إلى هذا كلّه انخفاض القيمة الشرائيّة للدينار الأردني، وتراكم عبء الدَّيْن العام على المجتمع والدولة.

كانت هذه نقلة كبيرة وقاسية في انقلاب المجتمع الأردنيّ من مجتمع بسيط تحكمه منظومة من القِيَم، كالاستقامة والأمانة والنّزاهة والإيثار، وتجنُّب أنواع الحرام كالفساد والرّشوة، إلى مجتمع تحتلّه قِيَم جديدة لم تكن معروفة للأفراد من قبل، مثل جرائم النّصب والاحتيال والاغتصاب والتّزوير، والاتّجار بالمخدرات وتعاطيها، وسرقة السيّارات، والرّشوة والفساد المالي والإداري،

وتشكيل ما يشبه العصابات المنظّمة.
باختصار، لقد ظهرت منظومة أخلاقيّة عمليّة وسلوكيّة تعكس جملة التشوُّهات الخطيرة التي حصلت في بنية المجتمع الأردني، وأسس تنظيمه الثقافي والأخلاقي، المستمدّة من التراث العربي الإسلامي الذي بقي مُلازمًا لسلوك أفراد هذا المجتمع سنين طويلة.
لقد تصاعدت معدلات الجريمة بمختلف أنواعها، وعلى رأسها جرائم القتل والثأر بأشكالها المختلفة، تصاعدت بوتيرة عالية، ولم يَعُدْ ممكنًا التَّعويل على جهة واحدة بعينها لبحث إمكانيّة التصدّي لها وجعلها عند الحدود الدُّنيا، بل أصبح من الضروري إيجاد استراتيجيّة وطنيّة شاملة، تشارك فيها مختلف القطاعات الرسميّة والأهليّة؛ لأنَّ التصدُّعات التي رافقت هذه الظواهر وبرزت على السطح كشفت عن هشاشة خطيرة في المجتمع الأردني، على المستوى الثقافي، والتربوي، والديني، والقانوني، فالمسألة لم تعدْ تقتصر على الأزمات الاقتصاديّة والاجتماعيّة، وقِيَم الطبقات الفقيرة أو المسحوقة، بل إنّها تدلُّ على خللٍ بنيوي كبير، لا تقتصر آثاره السلبيّة على فئة أو طبقة معيَّنة دون غيرها، إنّما تهدِّد الجميع بمن فيهم الدولة ومؤسساتها، وقوانينها الناظمة للعلاقة بين الأفراد.
أصبحت يافطة الجريمة في الأردن كبيرة جدًا، ولا يمكن أن تقتصر مجابهتها على النشاط الوعظيّ والإرشاديّ فقط، فيجب ألّا ننسى أنّه يوجد على أطراف الجريمة وهوامشها فئات يمكن وصفها بـِ"فئات الأحداث المنحرفة" و"المرشَّحة للانحراف"، وهذه الفئات توشك أن تلتحق بفئة الجريمة، فمولّدات العنف والجريمة والانحراف -هذا الثالوث البغيض في المجتمع- وأسبابها ما تزال تكمن في تنامي معدلات الفقر والبطالة والتفكيك الأسري، وفقدان الآباء لاحترام أبنائهم، بسبب فشل هؤلاء الآباء في أن يكونوا قدوة ومثلًا لأبنائهم، وشيوع نمط ثقافة الاستهلاك التَّفاخري المُبالغ فيه، الأمر الذي أدّى إلى زيادة الضغط النفسي والاجتماعي والاقتصادي على الفئات الفقيرة المحرومة، وولّد لدى الكثير من أفرادها الاستعداد النفسي والعاطفي والسلوكي نحو الجريمة والانحراف، كنوعٍ من الانتقام من المجتمع والأهل والدولة، وهو شكل من أشكال الرَّفض للأمر الواقع وللأحوال القائمة.
وأخيراً يبقى أن نقول، ونحن بصدد الحديث عن الحلول، إنَّ ثمّة محدّدات إجباريّة لهذه الحلول، يجب أن تضطلع بها الدولة وقطاعات العمل الخاص والجهات المختلفة، وأهمّها:
- خلق البيئة القانونيّة والاستراتيجيّة الإجرائيّة اللازمة للعدالة الاجتماعيّة؛ بما فيها العدالة الاقتصاديّة في توزيع الثروة.
- تحقيق تنمية اقتصاديّة مُستدامة.
- تحسين المستوى المعيشي للسكان، وخلق فرص عمل كريمة، بشراكة حقيقيّة بين القطاعين العام والخاص، وتعزيز فكرة الصناديق التنمويّة الأهليّة، الخيريّة والتطوعيّة، لمحاربة الفقر والعوز لفئات عريضة من المجتمع الأردني.

تأمُّلاتٌ في شعريّة أمجد ناصر

علي جعفر العلّاق/ العراق

مدخلٌ يشبه الاعتراف

كيف يمكن لشاعر يقبل من حاضنتين شعريَّتين بامتياز، أعني الإيقاع والاستعارة، أن يكتب عن شعريّة تكاد تقف على الضفة المغايرة للقصيدة التي يسعى هو إلى كتابتها؟ ثم أليس في ذلك ما يفنّد ما ذهب إليه ت.س. إليوت من أنَّ الشاعر الذي يمارس كتابة النَّقد قد يدافع عن نمط الشعر الذي يكتبه؟ وعلى الرّغم من ذلك فإنَّ الأمر لا يحتاج، كما أعتقد، إلى تبرير. فالكتابة عن شعر أمجد ناصر تجربةٌ جميلةٌ بالنسبة لي. ذلك لأنَّ شعره يغري بالتمرُّد على الجمال الذي تصنعه الألفة، والذي قد يتحوّل بحكم العادة أو تقادم المُعايشة إلى قيد ترتاح إليه النفس بالمعنى السلبي للكلمة..

يستنهض أمجد ناصر في قصيدته لغة شعريّة جديدة دون التعويل على طاقة المجاز التي شكلت سلاح القصيدة ومكرها الخالد منذ البدايات الأولى لسحر الكلام. وهو شاعر مهارة موغلة في الحنان. أي أنها مهارة ليست منتزعة من تلاطم مكونات منطقيّة، أو ذهنيّة لها رنين المعدن الجاف. فهي لا تقوم على جهد البراعة وحده، أو الاقتدار المعزول عن روافد الوجدان العامرة بالمرارة أو المسرّات، فالرابطة وثيقة جدًا بين الذكاء الباني لجماليّات النص وبين اكتناز هذه الجماليّات بهبات الروح المذعورة أو المتشهية.

شاعر أعاد ترتيب علاقة المخيّلة بالمتخيّل، فصارت القصيدة لديه تبدأ، في الغالب، من واقعة ما، ثم تتلقّفها بعد ذلك مطحنة الخيال لتستدرجها من نسبها الواقعي إلى نص لا يعتمد على الاستعارة، بل يقوم في كلّه الموحّد المترابط مقام الأثر الاستعاري.

تنبثق شعريّة أمجد ناصر من عناصر جماليّة



ورؤيويّة ليس الجمع بينها مطلبًا ميسورًا دائمًا. هذا أوّلًا، أمّا ثانيًا فإنّ الشاعر كان يُخضع هذه العناصر لإعادة نظر دائمة، يعيد وضعها في موقع الفاعليّة باستمرار، ليجعلها عونًا حقيقيًّا في بحثه الشاق والواعي عن قصيدة نثر خاصة به.

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ هذا الشاعر كان وما يزال نموذجًا للشاعر الذي يعي ما يفعل. إنّ له تصوّرًا يغتني بالتفاصيل والمراجعة مع كل عمل شعري جديد يصدره. وإذا كانت قصيدة النثر في مراحلها الأولى، قد وجدت في قصيدة الماغوط برهانها الشعري الذي يكرس حيويتها وتأثيرها على مستوى الذائقة والتلقي النقدي، فربما يحق لقصيدة أمجد ناصر أن تكون برهانًا شعريًا ناصعًا على قصيدة نثر معافاة، يقدّمها شاعر متميز ممثّلًا لمرحلة شعريّة مختلفة.

القادمون من حقل الإيقاع

لقد أقبل أمجد ناصر إلى أرض النثر من حاضنة إيقاعيّة رصينة، استندت إلى وعي بالإيقاع وإدراك لدوْره في بنية النص الشعري، وتنمية قدرته على التعبير. وكان قد تعرّف بعمق على مفاصل باللغة الحيويّة في الشعر العربي الحديث، مشددًا، وكما يفعل الشاعر الواثق، على أكثر تجارب هذا الشعر تميّزًا وفرادة؛ تجربة سعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر ويوسف الصائغ تحديدًا، وهو ما جهّزه، بعبارة فاروق يوسف: "بقوّة جمالية نادرة يفتقر إليها الكثير من الشعراء العرب"[1] الذين لما يكتشفوا، بعد، تجربة هؤلاء الشعراء.

ميزة لأمجد ناصر قد لا يجاريه فيها الكثيرون، إصغاؤه لخصائص الموهوبين من الشعراء، أعني لفضائلهم الشعريّة العصيّة إلا على أمثاله. نوع من التفاعل المعافى، والأشد رقيًّا، والذي لا نشهده كثيرًا بين موجات الحداثة الشعريّة المتأخرة. لذلك، ربما، ألهمه سعدي يوسف فضيلة التقشّف اللغوي الحار، والبُعد الحميم عن الهذر الشعري، والضجيج العالي. فضيلة لا تضاهى؛ أن تكتب قصيدتك وأنت زاهد بتلك التفاصيل التي لا تمتّ إلى الخلق الشعري بعلاقة نافعة. وربما فتح كهوف اللغة على ذلك التخيُّل الوحشي العامر بصور الحرمان والملذات التي تذكّرنا، مثل طيف مقتضب، بما لمخيّلة حسب الشيخ جعفر من جموح آثم وما لمحمد الماغوط من تشرد لذيذ.

وكان ليوسف الصائغ سجيّة شعريّة مركّبة، فقد



دفعته موهبته إلى مرتفع كتابيّ كان عرضة للرياح جميعًا. كانت قصيدته، كما مخيّلته، ملتقى لتعاضد الكتابيّ والإنشاديّ والتشكيليّ والمسرحيّ والمقاليّ. ولم تكن مخيّلة أمجد ناصر بأقلّ ضراوة من مخيّلة الصائغ في انفتاحها السخيّ والواعي والمتشابك على شساعة النثر كله وتعدُّد معارجه ومنحدراته.

ولم يكن أمجد ناصر هو الحطّاب الوحيد الذي أقبل من غابة الشعر إلى هذه الأرض النثريّة التي أعدَّت نفسها لاستقباله بكامل أنوثتها الشعريّة وكل أمطارها الراهنة والممكنة. لقد فعل الشيء نفسه شعراء آخرون، لعلَّ أبرزهم سركون بولص وقاسم حداد، غير أنَّ كليهما ظلّا على تماسٍ خافتٍ، أو حييّ، أو ناعم كالحفيف، بقصيدة الوزن. وفعل ذلك أدونيس، وما يزال يفعله، بدراية وعناد كبيرين. غير أنَّ أحدًا من هؤلاء لم يسلك الطريق التي سلكها أمجد ناصر.

بدأ أمجد ناصر شاعرًا يكتب قصيدة الوزن بطريقة لافتة للانتباه. وكان من الممكن أن يحقِّق في قصيدة الوزن نبرة متميِّزة ربّما، لكنه، وبفعل وعي داخلي حارق، لم يطل الوقوف عند هذه المرحلة، كان ثمّة قلق خلّاق ومؤلم يدفع به إلى الأعالي دائمًا حيث مصهر النّضج الشعري الصعب والحقيقي.

لقد جاء، إلى هذه الأرض الوعرة، بفأسه النضّاحة بأنين الريح وعرق الأشجار، وطوَّعها بدهاء ساحرٍ نبيلٍ لتبطل مكر الأفاعي المدربة. ويقطع، دفعة واحدة، ما كان يشدّه إلى الغابة الأولى من أمراسٍ غليظةٍ محتفظًا منها بأهمّ ما فيها، أعني بما يسميه صبحي حديدي، محقًّا، "تعاقد حيوي مع الذائقة مردّه تلك الآثار العراقيّة الغائرة عميقًا" في تكوينه[2].

شيءٌ بالغ النُّدرة، أو شديد التخفّي في قصيدته ربّما، لكنه كثير الحدوث، قطعًا، في شعر القادمين من حقول الإيقاع إلى مرتفعات النثر الوعرة. أعني أنَّ قصائدهم النثريّة لا تبدو خالصة تمامًا من شبهة الوزن، فهو يطلّ علينا من هنا أو هناك، بوعيٍ من الشاعر أو دون وعيٍ منه.

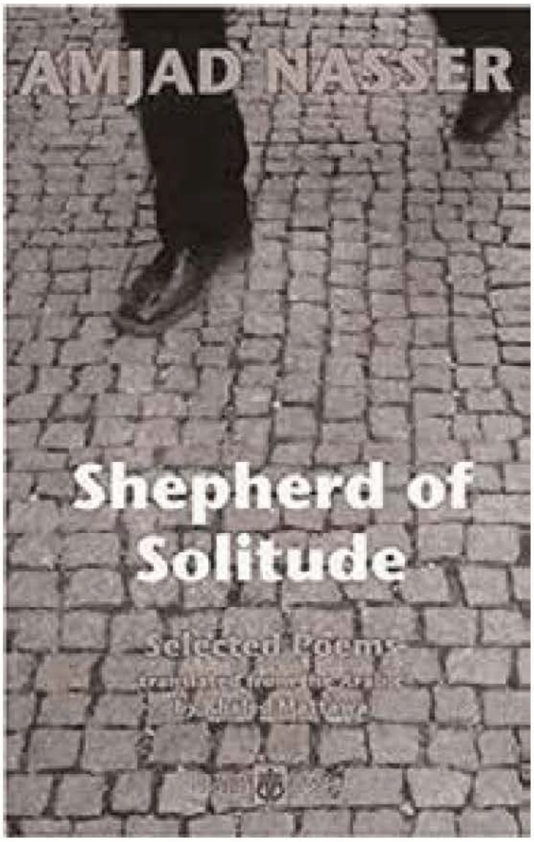
الوزن، في هذه الحالة، لا يدبّ في ثنايا النص

النثري، كما يفعل الإيقاع، دبيبًا خافتًا بضغط الدلالة وتموُّج الروح أو المزاج، بل يعلق ببعض الجمل والصياغات، في منأى عن وطأة الداخل غالبًا. وهكذا يبدو النص خليطًا غير متجانس من نثرٍ لم يخلُ من انسلالاتٍ وزنيةٍ طارئة، أو وزنٍ ضائعٍ في خضمّ اختراقاتٍ نثريّةٍ كثيفة. الوزن واللاوزن، كلاهما، يقتحمان النص ويخلخلان نقاءه، كما يشتهيان، ودون نداء جمالي أو دعوة دلاليّة.

تكاد تكون قصيدة أمجد ناصر مبرَّأة من هذه الظاهرة، فهو يكتب قصيدة النثر وكأنَّ لغته المحسوبة بدقة ما تشمَّمت يومًا نكهة الإيقاع في قصيدة التفعيلة أو عبرت مضائقه أو فضاءاته بيسر ودراية. بل كأنه قادم أصلًا ومنذ البدء من وديان النثر وانسياحاته المرفهة المديدة، حيث المرونة والشدة والتثنّي والمخاتلة والموازنات والتضادات تعمل جميعًا على إنعاش النص، وإثراء تموُّجه.

شاعر الاحتفاء البدائيّ بالجسد

وثمة نسغٌ حيٌّ في تجربة أمجد ناصر، ينبثق من حفاوة بدائيّة بالجسد، تتلبّس روحه بتلقائيّة مدهشة. وهذه البدائيّة لا تتعلق باللغة، مفرداتٍ أو صياغاتٍ، وإن كانت كذلك أحيانًا، لكنها تتصل بروح النص قبل كل شيء. بمزاجه الذي يضيق بتجهُّم المدينة في توقٍ محتدم إلى حرية البراري ومغامرة الجسد. بصوره الشرسة واحتشاده بالحنين والجسارة وضراوة الحرمان.



وهي ميزة رافقته منذ طفولته الإنسانيّة أو الشعريّة، لم ينل منها الترحال ولا مفارقة مرابع الصبا. فكم من مرة، يقول الشاعر: "ألقيتُ القبض فيها على نفسي بسلوكٍ أو تصرُّفٍ، أو حتى تفكيرٍ تلقائيٍّ، يشبه والدي أو جدّي أو ربَّما يشبه أسلافًا لم أعرفهم شخصيًّا".

ليست البدائيّة، إذًا، وكما أرى، في قصيدة أمجد ناصر، خشونة في المعجم، بل رفيف في بطانته الروحيّة. وليست تصحُّرًا في عروق النص، بل في الذات التي يطحنها الظمأ واللهفة. وهي، أخيرًا، ليست فضولًا مدينيًّا إلى الأنثى، بل هي ضراوة

اليباس، أو يقظة التشهّي حين تقتحم جسد تلك الأنثى وترجّ تمنُّعها العالي.

ويمكنني القول إنَّ في قصيدته تشهّيًا بريًّا إلى الماء، أو تلهُّفًا مشدودًا إلى حلم مائي لا يهدأ. لذلك، وبسبب هذا التوق اللاهب، فإنَّ هذا التعطُّش الجسدي كان يُشوَى دائمًا على نارين متعارضتين، حتى يبلغ نضجه القاسي. فهو لا يسلّم قياده إلى الظمأ، ولا يستكين إلى العجز أو الفقدان. وكأنه هكذا على الدوام، جسدٌ ملتهبُ الشفتين، يتطلع صوب ارتواءٍ ممكنٍ أو متوهّمٍ أو مستحيل.

هكذا هي قصيدة أمجد ناصر: تبدو أحيانًا وكأنَّها احتفاءٌ شعائريٌّ بدائيٌّ بالجسد الأنثويّ، وفي أحيان أخرى ضياعًا حدّ الارتباك في هالته الباهرة. وربما كانت قصيدة "وردة الدانتيلا السوداء" أكثر الأمثلة حرارةً ونقاءً على هذا المنحى(3).

مهارةٌ موغلةٌ في الحنان

ولأمجد ناصر، في الغالب، جهد شديد الجاذبيّة في بناء نصوصه. إنَّ قصيدته لا تتحيَّن الفرصة لاستثمار الحريّة الواسعة للنص النثري، أو التحليق في فضائه الفسيح المترامي الأطراف دون عائق. وإذا كان لغيره أن يتخذ من الفضاء النثري ذريعة لكتابة منساحة، سيّالة، ليست مشروطة، أحيانًا، بالموهبة أو الوعي أو مكابدة البناء، حيث توضع مكوّنات النص في مجالها المرسوم بدقة وأناقة، فإنَّ هناك مِن شعراء النثر مَن أحسّ خطر الحريّة النثريّة بعمق، وأعدَّ نفسه لمفاجآتها المحلقة أو منزلقاتها. وكلتاهما قد تؤدّيان إمّا إلى هلاك النصّ، أو اكتماله، جماليًا وموضوعيًا. وكان أمجد ناصر في طليعة هؤلاء الشعراء وأكثرهم إدراكًا ربّما لفداحة هذه الحريّة النثريّة المهلكة.

ثمّة شعراء من مجايليه أو من الأجيال اللاحقة، وجدوا فرصتهم الثمينة في التحلُّل ممّا تتطلَّبه شعريّة النثر، عادة، من اشتراطات فنيّة قاسية ونبيلة للارتفاع بالنصّ إلى مصافّات من التعبير الشعري الخالص، حتى بات الكثير من النصوص، المكتوبة على أنَّها قصائد نثر، تبدو مفارقة لنوايا كتّابها دون وعيٍ منهم في الغالب.

وهكذا لم يعُد إيقاع القصيدة، ولا أقول وزنها العروضي، شرطًا أو مطلبًا جماليًّا في الكثير من النصوص النثريّة. ولم يعُد جهد البناء المدرك الحصيف برهانًا على شعريّة لازمةٍ أو جمالٍ لا بدَّ منه. حتى بدت قصيدة النثر وكأنَّها جملة من التخلّيات أو التنازلات عمّا يجعل النثر شعرًا، أو ما يجعله فنًّا بارعًا من فنون القول على الأقل.

ومن النتائج الحتميّة لهذه الحريّة الواسعة نصوصٌ تطول وتتّسع وتتكاثر دون رادعٍ جماليّ، دون طاقةٍ بنائيةٍ تلمُّ شتات النصّ، أو إرادةٍ تقود حركته إلى خاتمةٍ مدروسةٍ بعناية تنمُّ عن حكمةٍ صقلها التأمُّلُ أو براعةٍ شذّبَها المرانُ والمكابدة.

وفي وقتٍ تبدو فيه بعض النصوص النثرية وكأنَّها نتاجٌ رخْوٌ ترتجله الترجمة المتعجلة أو الكدّ الذهني أو المخيّلة المحض المفتقرة إلى سياق يمدّها بنعمة الحياة، يقدِّم أمجد ناصر قصيدة نثر خاصة، تضجّ بالحياة والجرأة

والمرح المشوب باللوعة، دون أن تلتفت إلى كل ذلك الجدل الفائض عن الحاجة، والدائر حول قصيدة النثر وجدارتها بالتَّسمية.

يمكن الرَّبط بسهولة ممتعة بين قصيدة أمجد ناصر وحياته، فكلاهما، خاصة في مجموعته "حياة كسرد متقطع"، يسيلان عبْر السياج الفاصل بينهما بمرونة أفعى، ويتنقّلان بخفَّتها الحافلة بالمفاجآت. ومع أنَّ الحياة والقصيدة، بشكل عام، متصلتان بطريقة شديدة التخفّي وغير قابلتين للنَّأي عن بعضهما بعضًا، إلّا أنَّهما يتماسّان ويتباعدان، في قصائد الشاعر، بطريقة مثيرة ومبتكرة. فحياته لا تأتي إلى قصيدته بصيغة من العلن الممل، ولا تطرق بابها بصوت مسموع جدًّا، كما أنَّ قصيدته لا تنحني على نتوءات حياته أو تفاصيلها لتلتقط منها كل ما تتَّسع له بنيتها الرَّهيفة.

ثمّة حساب بالغ الدقة. وثمّة مساحة فاصلة بين الطرفين. ليست المسافة بينهما ساكنة، أو محايدة، بل هي عامرة بتوتر الروح، ودهشة السرد، ولا تفصل بين قصيدة الشاعر وحياته فصلًا آليًا، بل ثمّة مكمنٌ حافلٌ بالكثير من بهجة الحركة وتموّج المكان؛ أعني ثمّة بناءٌ مشغولٌ بلباقةٍ وخبرة.

تتمتَّع قصيدة أمجد ناصر بخيال حيّ ذي طبيعة خاصة مقارنة بالضُّمور الحسّي وذبول الدلالة في الكثير من قصائد النثر الراهنة، حيث الذهنيّة المتفشية والتجريد الخاوي واللغة المتكلفة أحيانًا. وفي الوقت الذي تبدأ فيه نصوصٌ نثرية كثيرة من خيالٍ محضٍ، أعني من خيالٍ تجريديٍّ خالص، فإنَّ قصيدة أمجد ناصر تنبثقُ من صلادةٍ واقعيّة، ومن عرامةٍ حسيةٍ متفجرة. وهكذا يمكنني القول إنَّها ترتكز، في تشكيلها ونموّها معًا، إلى خيالٍ واقعيٍّ قاسٍ وشديد التماسك، وإلى أمكنةٍ تمور بالحركة والتفجُّرات الحسيّة.

والفرق شاسعٌ بين نصٍّ يبدأ من عراءٍ مطلقٍ، وتجريدٍ هلاميٍّ، حيث تتجمّع أوصالُه من رتقٍ هنا وآخر هناك، من أمشاجٍ متباعدةٍ، يتمُّ استدعاؤها لا بفعل اللّحمة، أو التَّناغم، وضغوط الدلالة، بل بفعل المهارة وبراعة التلفيق تارة، أو النزوع إلى التأجيج اللغوي الذي لا يعمّر طويلًا تارة أخرى، ونصٍّ آخر ينشأ من محرقٍ واقعيٍّ ليتسامى، تدريجيًا، إلى مآلاتٍ خياليةٍ ساندةٍ للتأويل ومصير المعاني والدلالات.

تبدأ قصيدته من واقع، صلد، ومكانٍ شديد الكثافة ليندفع بعد ذلك إلى ملتقى خيالي رفيع. الخيال هنا لا يأتي أولًا. ما يأتي في الصدارة هو الواقع أو الحدث أو الساندة المكانيّة، التي تشكل شرارة الخيال الأولى ومصدر اندفاعه العالي.

وهكذا يتمتع المكان، في قصيدة أمجد ناصر، بسطوة كبيرة. فالنص ليس استحلابًا لمخيّلة ناشفة، أو تهويمًا في مسارات مسدودة النهايات. لأنَّ نصًّا بهذه المواصفات لا يؤدي إلى معنىً راكز، ولا يتيح للدلالة تفتُّحها النهائي العامر بالوعود والجاذبيّة. وعلى العكس من الكثير الشائع في قصيدة النثر التي تعيش على تغييب المكان حينًا، وتكلّف الموضوع وافتعال الاجتهادات

اللغويّة حينًا آخر، فإنَّ نصّه النثريّ يصعد من محرقةٍ جسديّةٍ وروحيّةٍ ومكانيّة، تقترح لغتها الفاتنة وأداءها المراوغ.

في قصيدة "فتاة في مقهى كوستا"[4] نجد مثالًا بارعًا على هذا الاقتدار العالي. الشاعر يتلاعب بفكرة القصيدة ويبرع في توزيع تفاصيلها على فضاء المكان بطريقة محكمة. والمكان هنا ليس وسيطًا خاملًا، بل يحضر، كما سنرى، بكثافة.

تبدأ القصيدة حركتها الأولى بحضور مكاني شديد الكثافة، مقهى "كوستا". وفي ضحى يوم لندني غائم. وفتاة تدخل مقهىً لا رواد فيه. لا شيء في هذا المكان يوحي بحركة قابلة للنمو. أمر واحد ربّما يمكن اعتباره إشارة إلى توتر محتمل. ثمّة صراعٌ يندلع خارج المقهى بين ضحى غائم وسماء طلساء:

في مقهى "كوستا"
جاءت وجلست على الطاولة أمامي
مع أنَّ المقهى خال من الروّاد
في ضحى يجاهد عبثًا
لانتزاع شعاع من سماء لندن الطلساء.

صراع يصل حدّ المجاهدة، لكنها مجاهدة لا جدوى منها. أمّا داخل المقهى، الخالي من الروّاد، فكل شيء هادئ. غير أنّ هناك احتمالًا لدراما صغيرة قد تتحرك خيوطها في أيّ لحظة. الشاعر يجلس وحيدًا في هذا المكان الخالي. تجيء فتاة، وحيدة أيضًا، وتختار الجلوس على طاولة مقابلة له تمامًا، مع أنَّ المقهى خالٍ من الروّاد. نحن إذًا أمام امرأة ورجل وحيدين ومقهى



خال. حيّزٌ مثالي لسرديّة قابلة للاشتعال، لكنها مع ذلك قد لا تخرج كثيرًا عن توقعاتنا النمطيّة. وسيكون السيناريو، كله أو بعضه، جاهزًا للتخيُّل. التفاصيل ذاتها ربّما والمآلات ذاتها ربّما أيضًا. مع تكييفات قد لا تبتعد كثيرًا عمّا نتوقّعه. لكنَّ الشاعر ومنذ البداية ينسف هذا الاحتمال ويُطْلِعنا على مخططٍ مختلفٍ كليًّا، بالغ الجدّة وشديد الجاذبيّة:

كنتُ أفكر في قصيدة
فيها فتاة تأتي وتجلس أمام شاعر
يحاول أن يكتب قصيدة عن فتاة
تأتي وتجلس أمامه
في مقهى خال من الروّاد.

هناك فتاتان إذًا، لا فتاة واحدة في هذه اللحظة. فتاة المقهى وفتاة القصيدة. فتاة الواقع وفتاة المثال. الفتاة التي دخلت هذا المكان الخالي وفتاة القصيدة التي يفكر الشاعر في كتابتها. تبدأ فتاة المقهى في تعميق ملامحها في كل لحظة لإغواء الشاعر، كما يبدو وكما سنرى لاحقًا، أو للاقتراب من فتاة أفكاره، أو مثاله الشعري الذي

يسعى إلى تحقيقه:

وضعت الفتاة كتبها على الطاولة
وحقيبتها على الأرض
ونضت عنها سترة عنابيّة
من الجلد الصناعي فتساقطت
قطرات من المطر
واندفع نهـداها القاسيـان إلى الأمــام
وارتجّا خلف بلوزتها.

الفتاة تبدأ في وضع اللّمسات اللازمة لحركة جديدة. تتجرَّد من حمولات زائدة، ثقافيّة وصناعيّة، لتقترب من جسدها أكثر. من عفويّة الأنثى ولذائذها القاسية. كُتُبها الآن على الطاولة، وحقيبتها على الأرض، وسترتها "من الجلد الصناعي" بعيدًا عن جسدها..

لكن الفتاة، حتى هذه اللحظة، ما تزال محتجزة داخل قشرتها الخارجيّة. وما تزال بلوزتها حاجزًا دون اندفاعات مفاتنها المرتجّة في اتجاه حريّتها الخطرة.

محاولاتها للانفلات من قيود الراهن الثقافي والاجتماعي مستمرّة، وبحميميّة عالية. في كل حركة منها تزداد كثافة الواقع، ويرتفع نبضه الحسّي الحار. وكأنَّ هناك سباقًا محمومًا بين فتاة المقهى، الواقع، الجسد، وفتاة القصيدة، الفكرة، المثال. وهكذا يتنامى الجسد الأنثويُّ ويفيضُ عبْر حركاته وإيماءاته وتشهّياته:

فتهدّل شعرها
فلمّته بحركة سريعة إلى الخلف
أشعلت سيجارة
وأخذت ترشف قهوتها
وهي تنظر إليَّ بزاويـة
منحرفـة من عينيها.
أكثر من مرّة همّت أن تقـول شيئًا
ولم تفعل
وأكثر من مرّة
هممتُ أن أتحدَّث إليها وأتراجع.

محاولات الفتاة تترى. لا بدّ لها من إغواء الشاعر، من خلال هذه اللغة السيّالة، المترابطة، التي تنهمر بغزارة، ودونما فواصل ويستفزّ بعضها بعضًا. واضح جدًّا ما في القصيدة عمومًا من شحنات إيروتيكيّة متصاعدة، يبعث بها النص عبْر اللغة أو من خلال الجسد. غير أنَّ القصيدة لم تكُن في طريقها إلى أن تسرد علينا الحدث بطريقة جسديّة متوقَّعة، أو مألوفة. فهناك، في المقطع التالي، ما يجدر الانتباه إليه:

أكثر من مرّة همّتْ أن تقول شيئًا
ولم تفعل
وأكثر من مرة
هممْتُ أن أتحدّث إليها وأتراجع.

هذه العبارة تقول ذلك ولكن بطريقة ملتوية وشديدة الإثارة. وكأنَّها لا تؤكِّده بقدر ما تنفيه. أنَّ محاولات الفتاة لإغواء الشاعر لم تكن ذات مطلب حسي ملحّ كما يبدو. الإشارة القرآنيّة ومحمولها المثير للمخيّلة يهيّئ للغرق في غواية البدايات، حيث الأنثى لا تتوقف عن إغواء البشر، بل وأنبيائهم تحديدًا. هكذا كنّا نتوقع أن تسير القصيدة، في محاذاة نصوص كثيرة اشتغلت على

أحداث مشابهة. حيث يلتقي رجل بامرأة، وتُعَّـدُ الكمائن، وتُحَبكُ المواقف بقوة السليقة أو المكر أو التغابي المُعَدّ سلفًا في أحيان كثيرة.
لكن ما يحدث في هذه القصيدة، وابتداءً من هذه اللحظة، شيء آخر. مختلف وشيِّق إلى حدود بعيدة. ثمّة شاعر يبتكر فكرة مشوبة بالكثير من ارتجالات الواقع، أو حدثًا يشوبه الكثير ممّا تقترحة مخيّلة بالغة الخصوبة. لسنا إذًا بصدد حركة جسديّة ماديّة، أو فعل يتَّخذ مداه على الأرض تمامًا. الشاعر يحاول أن يهيئ المسرح لفكرة قابلة للتوتر، الذي يرتفع بها من مستوى الذهن إلى مستوى حسي مترع بالوجدان.
تنجح الفتاة أخيرًا في الوصول إلى حد من الشَّبه المثير مع فتاة القصيدة، غير أنَّهُ شبه يظلّ في معظمه ماديًّا جسديًّا يبعث على الحلم والتشهّي معًا:

ببلوزتها الزرقاء نصف الكُمّ
التي تكشف زنديها المبرومين
وبكتفيها اللتين تنطُّ منهما فهودٌ صغيرةٌ
وبقدمها التي تتحرك تحت الطاولة
على شكل مروحةٍ
كانت تشبه فتاة القصيدة.
كل الإشارات تدل عليها.

ثمة جمال وحشي صافٍ، وصبا يتدفق باللذة المتدافعة: بلوزة تكشف أكثر مما تخبئ، كتفان تتقافز منهما فهود اللذة. وقدم تحرك هواء العالم وهو يتجمّع تحت الطاولة. هذا الشبه الجسدي، وهذه الحركات والإشارات كلّها تقرّب فتاة المقهى وفتاة القصيدة من بعضهما بعضًا. وتشكل المشترك الجمالي بينهما، الذي يكاد يجعل منهما كلًّا دلاليًّا وجماليًّا لا يقبل التجزئة.
عند هذه النقطة تحديدًا يبدأ تحوُّل القصيدة. وينعطف السرد كله انعطافة دلاليّة مشوّقة. السارد الذاتي الذي كان يكتفي، طوال القصيدة تقريبًا، بسرد الحدث القصصي، ومتابعة تحوُّلاته وانتقالاته يتحوَّل الآن إلى فاعل من فواعل السرد. وفي نقطة مقتصدة خاطفة لا فضول فيها، يقترب الحدث من اكتماله القاسي:

كان وزن الهواء وحركته يتغيّران
تحت الطاولة.
أوقعتُ قلمي، كما لو تسقط سهوًا، على الأرض
لأرى ما الذي يجري
وما إن رفعتُ رأسي حتى اختفت الفتاة.

الهواء، أحد العناصر الأربعة للوجود، لم يعد كما كان لا وزنه ولا حركته، بداية أو خاتمة للتغيير الأساس والأخير. بقدمها فقط، لا بشيءٍ آخر، تغيّر الفتاةُ وزنَ الهواء وحركته. يأخذ السارد الذاتي دوْره في صنع الحدث. يهبط لملامسة الهواء. حركة واحدة منه، مقصودة وعامدة وللمرة الأولى ربّما، لكنَّها حركة لم تثمر شيئًا، في مقابل سلسلة من الحركات والإيماءات الأنثويّة المحكمة الرشيقة في خفائها الموحي، والصادمة أحيانًا في دهائها المفاجئ.
الفتاة تختفي، الآن وفجأة، عن المسرح. يبدأ انفصالها الفعلي عن فتاة القصيدة. تذوب في الهواء الذي حركته بقدمها وصارت جزءًا من وزنه.

ارتفعت عن الأرض لتحتل الجدار كلوحة إعلانيّة كبيرة:

كان على الحائط أمامي ملصقٌ إعلاني كبير
لفتاة تجلس وحيدة
تدخن وتحتسي قهوة
وتنظر بزاويةمنحرفة من عينيها
في مقهى يشبه هذا المقهى.

فتاة المقهى تتوحَّد الآن مع فتاة الملصق الإعلاني. وتصير هي إياها. تاركة المجال، لا على الأرض، بل في المخيّلة وفي اللغة وعلى الورق لفتاة القصيدة. القصيدة، رغم الثقل الواقعي الحافل بالتفاصيل الحسيّة، تهيمن على المشهد النهائي من الصراع الأخير بين الفتاتين.

في الحركة الأخيرة من النصّ، التي تلي خطًّا من النقاط خاليًا من الملفوظ، ثمّة دلالة جوهريّة. تتهيّأ القصيدة لختـامها الحتميّ، وتسجل انتصار الجمال، المحض والمكتفي بذاته، على الجمال البشري، المهدَّد بالغياب والذوبان في هواء الحياة:

فنجانُ القهوة الساخنُ
السيجارة المدخّنة على حافة المنفضة
دوّامة الهواء الما تزال تحت الطاولة
المنديل الورقيّ المبقّع بأحمر الشفاه
قلبي الذي تُسمع دقاته من بعيد.
القصيدةُ التي فكّرتْ بقصيدةٍ أخرى وكَتَبَتْها.

كل ما تركته فتاة المقهى، كما في الأبيات الأربعة الأولى من المقطع السابق، هي بقاياها التي ما تزال حيّة، لكن حياتها كحياة الدخان أو سخونة القدح أو أحمر الشفاه، لا تعمّر طويلًا. أمّا البيتان الأخيران فيكشفان لنا عمّا يدوم، ويخلد، ويصنع لنا زادنا الجماليّ والثقافيّ والإنسانيّ: القلب والقصيدة. أولهما مضغة الجمال الخالد وموطن العذاب النبيل. الذي "تسمع دقاته من بعيد". وثانيهما القصيدة التي "فكرت بقصيدة أخرى وكتبتها".

وهنا، في البيت الأخير تحديدًا، تخبِّئ القصيدة مفاجأتها الأخيرة. نكتشف الآن أنَّنا أمام قصيدة مغايرة. ليست هي ما خطط الشاعر لإنجازه. ليست قصيدته التي كان يفكر في كتابتها، بل قصيدة أخرى، تمرَّدت، كأيّ عملٍ إبداعيٍّ حرٍّ، على نوايا الشاعر وبرامجه. لقد اختارت أن تكون بطلة هذه القصيدة، أو قصيدة القصيدة، التي تفاجئ شاعرها وتستعصي على الكثير من وصاياه. هكذا اختطّت طريقها ومآلها المتفرِّد. فلم تكن قصيدةً عن فتاة المقهى، أو عن فتاة الملصق الإعلاني، ولم تكن عمّا فكّر الشاعر في كتابته تمامًا. لكنَّها، كلّ ذلك زائدًا شيئًا ما، أو كل ذلك ناقصًا شيئًا ما، كما يقول أريك بنتلي.

الهوامش

(1) فاروق يوسف، حياة اخترعها الشعر، مجلة نقد الفصلية، العدد6، خريف 2011.

(2) صبحي حديدي، شعريات التعاقد العسير: ألق التجريب وأرق القراءة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 2017، ص305.

(3) أمجد ناصر، شقائق نعمان الحيرة: مختارات، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، 2016، ص113-106.

(4) أمجد ناصر، المصدر نفسه، ص 210-209.

سيمياء الماء:
قراءة في تجربة أمجد ناصر الشعريّة

د. خلدون امنيعم/ الأردن

كيفَ لهذا الاحتيال اللّغويّ على السّلطة السّياسيّة أن يُخضعها لسلطته الشّعريّة؟ كيف لاستراتيجيّة التّسمية أن تحيك مكائدها وتعيد ترتيب ثنائيّة المتن والهامش، ليصوغ الشّعريُّ السّياسيَّ ويطويه في فضائه، ويشكّلَ الاحتياليُّ المواربُ أيقونةً في نسيجَ الشّعر العربيّ المعاصر؛ ليكون يحيى القصيدة وأمجد نثره، صياغة شعريّة محكمة **أنقذت قصيدةَ النّثرِ العربيّةَ من أزمتِها وغفوتِها، وخلّصتْها من إشكالِ التّسميةِ، بإعادتِها إلى منابعِها الصّافيةِ الرّائقةِ.**

إنّ تجربة أمجد ناصر الشّعريّة خلّاقة لفضاءات من الدّهشة، متمثّلة لبكارة الرّؤيا، إذ يتشكّل النّص فيها على معادلة صعبة، قوامها رجاحة المعنى في الرّؤيا، وجريان الماء في البنية، فلا يعيد النّصّ نقل الأشياء والمفردات والصّور كما تُعرف، إذ يعيد الوعي الجماليّ والإحساس الشّفيف بالمألوف واليوميّ والمعتاد، وهذا أسّ الإبداع وجوهره، كما أنّه يحرّر المفردات من سلطة المعجم والتاريخ ويفجّر طاقاتها، بمنحها استقلالاً وذاتيّة في بنية دلاليّة سياقيّة جديدة، متحرّرة من إكراهات المرجع.

إنّ أمجد ناصر مبدعًا جذرُ ذاته، يتقن بموهبةٍ فريدة قراءة السَّلف، لكنّه يستقيم بوصفه مفردًا، **لا يعنيه الوصولُ، بل إنّهُ مشغولٌ بترتيبِ سيرورتِه، وتعديلِ مناخاتِها.**

وثمّة مسالك، وشرفات، ومنافذ، تطلّ على تجربة أمجد ناصر شاعرًا، لكنّني أقارب تجربته من خلال تتبُّع ثيمة الماء وتشاكلاتها في مجموعاته الشّعريّة، الماء الذي تشكّل في فضاء الولادة الصّحراويّة، فأنبت العطش في القصيدة العربيّة



الكلاسيكيّة، فيلهج حمزة شحاته:

الماء! لا ماء يا قلبي، فمت ظمأ
ودع مدنّسه يهلكْ به شرقا

وترث القصيدة الحديثة- التّفعيلة جفافه، مع محمد الثّبيتي:

يوشكُ الماءُ أنْ يتخثّرَ في رئةِ النّهر
يوشك النّهر أنْ يتقيّأ أجوبة الماء

وإذا كان باشلار يرى أنّ فضاء الولادة يعطي لأحلامنا حقيقتها الجوهريّة، وقيمتها الحلميّة، فهو المادة التي تُبنى عليها التّأملات، فكيف يتشكّل الماء في تجربة أمجد ناصر، الموزّع بين طفولة الصّحراء وكهولة الماء؟

منذُ مديحِه لمقهى آخر، كان الفتى يصعدُ جلعاد، ليرعى العزلةَ ويربّيها، متيقّنًا من وصول الغرباءِ، ولمّا سُرّ إذ رأى، تقطّعت به الأنفاسُ في المرتقى الصّعب، وكلّما رأى علامة، صاغَها سردًا كحياةٍ متقطّعة.

والماء في سيرته متخثّر، حيث وردت ثيمة الماء ومشاكلاته مئتين وتسع عشرة مرّة: الماء، البحر، النّهر، النّبع، السّاقية، المجرى، المطر، الثّلج، الغيمة، السّحابة، الضّباب، السدّ، البئر، المرفأ، الموج، الطّمي، البلل، الدّمع، الرّضاب... وما يصاحبها من أفعال.

في مديح لمقهى آخر، **احتفاء بالعطش** المنذر بالرّحيل في اثنين وثلاثين إشارة، فلا ماء في جرّة العمر، ولا مطر في المسالك، ويحضر الماء في

"منذ جلعاد يصعد الجبل" بإشاراته العشرين بوصفه **فضاءً معاديًا:** فالغيمة دفلى، والنّهر يباس، ومع رعاة العزلة تتكثّف الإشارات وتتوالد في ثمانٍ وأربعين إشارة تهيمن عليها **كآبات الماء وأحزانه:** فمياه النّبع راكدة، والماء انطفاء، والجرار فارغة، والدّمع سيّد الماء، ولا تنجو مجموعة "وصول الغرباء" بإشاراتها الثّلاث عشرة من الكآبات المتوالدة في **فضاء عقيم،** نجد الماء عَطِشًا إذ يجفّ السّدّ، ومركب النّهر تابوتًا، والجرار في عزلتها، ولمّا يحضر صوت الماء لأوّل مرّة ينكشف على صوت ذكوريّ مدوّ ومدمّر في هيجان البحر.

في هذه المجموعات الأربع، **ينحاز الماء إلى قرينه الدّم،** في تبادليّة للأدوار والمشاهد، فإذا كان الماء- في وصية "أنوبيس" رائعة "إبراهيم الكوني"- دمًا أضاع لونه، فإنّه مع أمجد ناصر يستعيد لونه؛ يُستعاد ليتخلّق الماء بوصفه عطشًا مقدّسًا.

وفي "سرّ من رآك"، ثمّة مغايرة واضحة ومفارقة جارحة، تسعٌ وثلاثون إشارة مائيّة تتّخذ من الجسد الأنثويّ مداراتها ومواطنها، حيث يغاير الماء سيرته عمّا مرَّ في المجموعات السّابقة، فالماء معادل للجسد الأنثويّ في عريه ونقائه وشبقه، ليتعبّأ الماء بحمولات نفسيّة شبقة متصاعدة للذّروة بهاوية الانطفاء؛ فتختزن الأنثى في "سرَّ من رآك" النّدى، والغيمة بوصفها بركة سماويّة خضراء، والظّلال، والعرق، واللّعاب، والرّضاب، والبرق بوصفه مكثّفًا لمعادلة الانخطاف والزّمن.

إنّ الماء في سرِّ بذور منوية تفجّر النّبع، وتعطي الحياة انطلاقتها، لكنّها- وتلك هي المفارقة الجارحة- لم تأتِ لتخلق فضاء الخصب والولادة والتّجدّد والانبعاث، وإنّما تدور في فلك الجسد بوصفه غائبًا ولا غاية له، لتنغلق البذور وتنطفئ إذ تبلغ ذروتها، فالماء الإيروسيّ في المجموعة محتوم بالدّائرة الجنسيّة المغلقة، إذ يتوجّه للذّات بدل العالم.

"الرائحة تعود لتذكّر،
بثياب مخزولة على المشاجب،
بأشعة تتكسر على الفضلات،
بهباء يتساقط على المعاصم،
لمياه الأصلاب مسفوحةً على الدانتيلا".

إنّ رحلة الماء في بعده الأيروسي تتكثّف في غيمة لا تمطر، ولا تبلّ الرّيق، يقول:

"بعد أن ترفعي عني أنفاسك الحارثة، تصيرين غيمة لم يعد لديها ما تقدّمه للصحراء التي خلّفتها ورائي، ووجدتني أتلألأ في سرابها كلما فرغنا من الحب".

مرّة أخرى، كلّما زاد الماء، تفتّق عن عطش متجدّد.

أمّا في "مرتقى الأنفاس"، حيث يأخذ الماء والكائن البشريّ من حمولات نفسيّة، قوامها الحزن والانكسار، فالغمام تيه، والمرفأ وداع، والمطر محو للماء؛ في "مرتقى الأنفاس" بلاغة الحزن.

وفي مجموعة "كلّما رأى علامة"، سأقف عند نصٍّ كتب بعد سبع عشرة سنة من كتابة نص "مديح لمقهى آخر"- بيروت (1978).

وهذا النّص شتاء لندن (1995).

الأوّل:

"بوسعك أن ترحل الآن،
لا وجهة،
لا حقائب،
لا ماء في جرة العمر،
لا زوجة في الثياب النظيفة،
لا مطر في المسالك...
صحيح لكنه كفن واحد ثم ترتاح!"

الثّاني:

أطراف النهار:

"وما خلته صوتي، كان صدى يتردّد في مجرى ناشف".

وفي "حياة كسرد متقطّع"، وردت إشارة الماء ستّا وثلاثين مرّة، لتؤكّد معجم العطش والجفاف؛ لكنّ الماء اتّخذ بعدًا مكثّفا لمعادلة الزّمن في قصيدة "مياه كثيرة جرت تحت الجسر"، فالماء يتكثّف بوصفه زمنًا سائلًا والزّمن فيها بوصفه ماءً زائلًا.

إنّ الماء في تجربة أمجد ناصر، ليس عنصرًا طبيعيّا، بل مفهوم يُجسّد عوالم الكائن الأنطولوجيّ في كآباته ومسرّاته من جهة، ويماثله في المصير من جهة أخرى، فهو يعدّ بلا توقّف جوهر الكائن، فلهما: للماء والكائن، في العمق، مصير الانسياب والزّوال، فكلاهما عابر يموت في كلّ لحظة، فصُوَر الماء وتشاكلاته معكوسة، ورهينة العطش المستمرّ.

وتطلّ الذات المشكلة للماء وصوره في المجموعات الشّعريّة ذاتًا أنثويّةً عطشى، لا ذكوريّة، إنّها ذات أمجد المعذّبة في صراعها مع المكان والزمان:

"ماؤها زمن سائل، وزمنها ماء زائل".

ختامًا، منذ ثلاثين عامًا، وجَسَد أمجد ناصر يعانق الماء محمولًا على كفّ الهواء اللّندنيّ، لكنّ قدميه لا تزالان تسيران في فضاء صحراء المفرق.



القصيدة وتحوُّلات الشَّكل عند أمجد ناصر

نسرين شرادقة/ الأردن

بَدَأَتْ تجربة الشاعر أمجد ناصر الشعريّة في مرحلة تأجُّج السجالات والمواقف النقديّة والاتِّجاهات الشعريّة، في أواخر سبعينيّات القرن المنصرم. وكانت هذه الفترة تضجُّ بالتيّارات الفكريّة وتأثيراتها المختلفة التي طالت الشعر العربي منذ فترة مبكرة من هذا القرن، فساعدت على وجود نمطين مختلفين للقصيدة العربيّة المعاصرة: قصيدة التفعيلة التي ارتادها كل من السياب ونازك الملائكة وغيرهما منذ الأربعينيّات، وقصيدة النثر التي ارتادها من الجانب الآخر أنسي الحاج ومحمد الماغوط مثالًا لا حصرًا. برزت قصيدة أمجد ناصر مقتفية القلق الذاتي الذي تنقَّل بها بين خيارات الوزن والتحرُّر منه حتى رست أخيرًا على قصيدة النثر شكلًا نهائيًّا[1]. وداخل هذا الشكل عاينت مجموعة من التحوُّلات في مضامينها وبنائها الفني وأسلوبها مشكِّلة بذلك نموذجًا لتحوُّلات القصيدة العربيّة خلال ما يقارب ثلاثين عامًا لا تزال مستمرّة حتى الآن[2].

قصيدة التَّفعيلة

بدأ أمجد ناصر تجربته الشعريّة شاعر تفعيلة، وكتب بها أولى مجموعاته الشعريّة "مديح لمقهى آخر" الصادرة عام 1979. ولم يكن ذلك، كما

(1) عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص20، 19. وانظر أمجد ناصر: طريق الشعر والسفر، دار رياض الريس، بيروت، 2008، ص37-34.

(2) فخري صالح: أمجد ناصر شاعر القصيدة الغنائية المضادة، صحيفة الحياة، 21/6/2009.

يقول، مرتبطًا بخياره التنظيمي والحركي الذي اعتمد هذا الشكل الشعري نموذجًا معبّرًا عن القضيّة الوطنيّة والقوميّة، وإنّما كان خيارًا شخصيًّا مستقلًّا تأثّر فيه بالمدرسة الشعريّة العراقيّة ابتداء من السياب وانتهاء بسعدي يوسف الذي بدت آثاره واضحة في قصيدته[3]. غير أنّ الظاهر من سيرة الشاعر الذاتيّة والشعريّة، يفرض اعتقادًا آخر يجعل من هذا الاختيار مرتبطًا بانتماءاته الحركيّة والأيديولوجيّة، على الأقل في الظاهر الشكلي للقصيدة، فمعظم قصائد المجموعة المعتمدة على التفعيلة كُتبت في عمّان وبعضها كُتب في بيروت في مرحلة كان ما يزال فيها منضويًا في الحركات الثوريّة والتحرريّة القوميّة وخياراتها على صعد مختلفة.

إنّ كتابة قصيدة التفعيلة بشكلها الأقرب إلى الانفلات من أسسها وضوابطها الإيقاعيّة كان مؤشرًا على التململ من هذا الشكل الذي تبلور بالخروج نهائيًّا منه مع الانغماس في الحركة الشعريّة اللبنانيّة التي كانت تخوض معركة الشكل ما بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. ولعلّ استقلاليّة الاختيار لدى أمجد ناصر تكمن في البناء الداخلي للقصيدة الذي كان يقترب كثيرًا من النمط الشعري القبيل لشعر التفعيلة في ذلك الوقت ألا وهو قصيدة النثر اللبنانيّة، متخفّفًا ما أمكن من ثقل الاستعارة والمجاز اللغوي[4]. وعلى الرغم من التزام قصيدة أمجد ناصر المبكرة بالوزن والشكل التقليديين لهذه القصيدة، إلا أنّ عناصر أساسيّة أخرى منها غابت وأهمّها القافية، حيث استعيض عنها بالإيقاعات الداخليّة للألفاظ، وتقسيم الجمل الشعريّة الطويلة إلى جمل قصيرة ساعدت في إيجاد الإيقاع الغائب.

وتتميّز قصيدة أمجد ناصر الموزونة بجملها الشعريّة المتلاحقة التي تجعل من القصيدة كاملة أشبه بالفقرة الواحدة، سواء في شكلها الطباعي على الصفحة أو في علاقاتها النحويّة والمعنويّة ببعضها بعضًا، وذلك مع الحفاظ على التفعيلة التي تبقي على الحد الفاصل بين نثريّة القصيدة وشعريّتها.

قصيدة النثر العربيّة الشعر الحر *(free verse)*

بدأ الإيقاع العروضي بتفعيلاته يتوارى في شعر أمجد ناصر، ليتجلّى بدلًا منه إيقاع اللغة والصورة الشعريّة؛ حيث حلّت هذه العناصر مكان الوزن والقافية وأصبحت شعريّة قصيدة النثر العربية تعتمد بالدرجة الأولى على هذين العنصرين في توفير الإيقاع الغائب بغياب الوزن والقافية[5]. غير أنّ هذه القصيدة ظلت محافظة على شكل قصيدة التفعيلة المشطرة على الرّغم من اتخاذها اسم "قصيدة نثر" بما ينطوي عليه هذا الاسم من اختلافات واضحة معها أبرزها

---

(3) أمجد ناصر: طريق الشعر والسفر، ص 61-58.

(4) فخري صالح: "أمجد ناصر شاعر القصيدة الغنائية المضادة"، صحيفة الحياة، 21/6/2009.

(5) فخري صالح: " قصيدة النثر العربية: الإطار النظري والنماذج الجديدة"، فصول، ع 16، 1997، ص 164.

وأهمها في الشكل. وعلى الرّغم من شيوع هذه القصيدة في الشعر العربي المعاصر تحت مسمى "قصيدة نثر" إلّا أنّ هناك مَن أعادها إلى أصولها الفرنسيّة والإنجليزيّة وسماها "الشعر الحر" وهو الترجمة الحرفيّة للمصطلح الإنجليزي (free verse) والفرنسي (vers libre)، وكان جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق الصايغ أول مَن أطلق هذه التسمية على هذا النمط الشعري مخالفين بذلك نازك الملائكة في تسميتها للنمط الشعري الذي كتبته هي والسياب والبياتي بالشعر الحر(6).

لقد أجمع المهتمّون بقصيدة النثر على هذا الفرق بين نمطي قصيدة النثر والشعر الحر اللذين يشكل غياب التقطيع أو التشطير في الأولى علامتها الأساسيّة، بينما ينتهي كل سطر شعري في الشعر الحر بفراغ يعد لحظة تنفس إيقاعي ضروري لجماليّة القصيدة المشطرة، وهو بالتالي ما يمنحها هيئتها الشعريّة(7).

كان التفصيلي واليومي أبرز انشغالات هذه القصيدة عند أمجد ناصر. وهو الموضوع الذي نأى بقصيدة النثر العربية في مراحلها الباكرة عن الذوق العام الذي تربّى على الموضوعات الكبيرة والخطاب العالي المجنح ذي اللغة المجازيّة الفصيحة، وباتت لغته اللغة اليوميّة المتداولة البسيطة والمباشرة، والمتميزة بإيقاعاتها الداخليّة التي عوَّضت ما غاب من وزن وقافية، إضافة إلى الصور الغنيّة بالإيحاء والدلالة.

إنَّ الشعر الحر أو (free verse) يقوم على التحرُّر من النمط الثابت في الوزن والقافية. وبدلًا منهما يعتمد على أساليب شعريّة أخرى لتحقيق الوحدة والترابط، كالصور الفنيّة واللغة التي تستخدم استخدامًا خاصًا لتحقيق الإيقاعات المتنوعة كاستعمال مفردات معينة، وأشباه جمل مع ضبط طول السطر والتكرار(8). وقد استمرت قصيدة أمجد ناصر قصيدة حرة فترة زمنيّة طويلة، غير أنها كانت دائمًا مخترقة بقلق البحث عن الشكل الشعري النموذج، لذلك نراها قد طرقت أشكالًا وأنماطًا شعريّة أخرى في إطار المفهوم العام غير المحدد لقصيدة النثر.

القصيدة القصيرة

يستقرّ أمجد ناصر في مجموعاته اللاحقة على تصوُّر محدَّد لشكل قصيدته، من حيث هي قصيدة نثر، وفهمه للشعريّة والصيغ التعبيريّة التي يستخدمها في كتابته. ومن هذه الصيغ القصيدة القصيرة التي يبرز التكثيف فيها عنصرًا أساسيًّا يتم فيه استثمار طاقات اللغة وإمكاناتها في توليد المعاني والدلالات، بحيث يسيطر فيها الشكل على الفكرة ويحصر محتواها بدفقة فكريّة

---

(6) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، وزارة الثقافة، بغداد، 1990، ص127.

(7) محمد عبيد الله: قصيدة النثر: استمرار المفاهيم الملتبسة، الملحق الثقافي لصحيفة الثورة، 7/11/2006.

(8) عز الدين المناصرة: قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى، ع 29، 14/7/2009.

واحدة وموحدة واضحة البداية والنهاية[9]. وهنا تقوم اللغة بهذا الدَّوْر الرئيس والكبير في حصرها المحتوى بعدد محدود من الكلمات وتقديمه في نص متكامل ذي فكرة مركزيّة واحدة يمكن تفسيرها بأكثر من اتجاه.

ولعلّ القصيدة القصيرة هي نموذج مثالي لقصيدة النثر بمفهومها الحقيقي (prose poem) حيث إن الإيجاز والكثافة والتوهج من أبرز شروطها[10]، وهو ما يتوفر في القصيدة القصيرة دون أدنى شك في ذلك، غير أنها تقصر أحيانًا بشكل أكبر ممّا جاءت عليه قصيدة النثر في نماذجها المعتادة.

وقد وردت هذه الصيغة الشعريّة في شعر أمجد ناصر لا سيما في مجموعته "كلما رأى علامة" التي توحي من اسمها بهذا النمط المرمَّز القائم على الاختصار الشديد، يقول في قصيدته أو ومضته الشعريّة "قسمة":

حصتي بين سيّافين هواءٌ مشطور[11].

هذه هي القصيدة كاملة. سطر شعري واحد لكنه شديد التكثيف والتركيز، إلى جانب غرابة الصورة حيث الهواء غنيمة تتقاسم. إنَّ الشاعر الذي أتعبه السفر والترحال في أكثر من جهة في المكان وفي الأيديولوجيا وفي حركات التحرُّر والنضال وفي الشعر حيث يتنازع العالم ويحتدم الصراع، لم ينله من كل هذا الترحال إلا الفراغ والهباء. عاد صفر اليدين من كل شيء. ولعلّ سطرًا شعريًّا واحدًا مكونًا من خمس كلمات يختزل هذه التجربة الطويلة للشاعر. إنّ هذه القسمة التي عنون بلفظتها القصيدة كاملة لا تنتهي بمجرّد الخروج منها بهواء مشطور، بل إنَّ تداعياتها ودلالاتها تمتد إلى أبعاد غائرة في نفس الشاعر رمى بإشارتها إلى المتلقي وانسحب إلى الخلف.

وعلى مثل هذا التكثيف الشديد تقوم قصيدة الومضة التي "يسيطر فيها الشكل على المحتوى فيحصره في دفقة فكريّة واحدة واضحة البداية والنهاية"، يقول في قصيدته "الأسد":

كامنٌ لعذراء في وَعرِ الليل له ما للحصاد من حَرائقَ

ولكن.. له ما للجرار من عزلة[12].

والقصيدة القصيرة أو الومضة إنَّما هي عمل يحمل محتوى إنسانيًّا ما عبْر صياغة، أو أسلوبيّة تواكب المحتوى، وتُكاتِفه، دون أن تزيد عليه، أو تتأخّر عنه، وفي الوقت ذاته لا ترتد إلى المقولة البسيطة التي تفيد أنَّ الشكل الفني مُفصّل على حدود المعنى تمامًا[13]. فللعنوان في هذه القصيدة، مثلًا، أهميّة بالغة في تجلية معناها،

---

(9) علي الشرع: بنية القصيدة، القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص51.

(10) حاتم الصكر: " قصيدة النثر والشعريّة العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر"، فصول، ع 15، 1996، ص77.

(11) أمجد ناصر: الأعمال الشعريّة، "كلما رأى علامة"، ص419.

(12) أمجد ناصر: الأعمال الشعريّة، "وصول الغرباء"، ص259.

(13) أديب حسن محمد، "ما هي القصيدة الومضة؟"، الحوار المتمدن، 8/ 8/ 2005.

حيث كان عتبة الدخول إلى الفكرة، ذلك أنَّ الشاعر بنى قصيدته القصيرة جدًّا هذه على ضمير الغائب الذي بدأ به من غير أن يعود به على سابق له، وباستخدامه أسلوب التغريب في الصورة زاد من غموض المعنى وتعقيده إلى حدٍّ يستدعي طقوسًا أسطوريّة وأخرى تجريديّة وثالثة قد تكون بسيطة وقريبة. وفي كل الأحوال فإنَّ قصر القصيدة لا يعني قصر معناها، فربّما حملت الجملة الشعريّة الواحدة من المعنى ما تحمله قصيدة عاديّة غير قصيرة متطلبة من الجهد أضعاف ما تتطلّبه هذه القصيدة.

القصيدة الطويلة

وعلى عكس القصيدة القصيرة يطغى المحتوى الفكري على الشكل في القصيدة الطويلة، فيضطره إلى الامتداد لمواكبة طوله وتعقيده، ومن ثم ينقسم هذا الشكل إلى أقسام متعددة يعالج كل منها جزئيّة من المحتوى الكلي للقصيدة[14]. وفي شعر أمجد ناصر تتسع دائرة التجريب بالشكل ليخوض غمار هذه القصيدة التي حقق بها تحوُّلًا فعليًّا على مستوى الشعر المعاصر عامة، وذلك بجرِّه قصيدة النثر إلى ميدانها بعد أن كان مقصورًا على القصيدة الغنائيّة ذات التفعيلة والوزن المنتظم متجاوزًا الشّروط الضيّقة التي وضعت لقصيدة النثر من حيث الإيجاز والتكثيف وفردانيّة الصوت وغيرها من الشروط [15].

وتكاد تكون مجموعته "مرتقى الأنفاس" الصادرة في بيروت عام 1997 خير مثال على القصيدة الطويلة في شعر أمجد ناصر، وعلى الرّغم من أنه قسم هذه المجموعة التي تتناول موضوعًا تاريخيًّا هو سقوط غرناطة إلى قصائد ذات عناوين مستقلّة، إلا أنه راعى فيها التسلسل التاريخي للأحداث، فبدت وكأنها مكمِّلة لبعضها، في طابع ملحمي وإنشادي يعدُّ الوزن والإيقاع والشكل المنتظم من أهم مقوّماته، غير أنَّ هذه المقوّمات غابت في هذه المجموعة دون أن ينقص هذا الغياب من غنائيّة القصيدة ويعارضه مع ملحميّتها[16].

وأمجد ناصر في "مرتقى الأنفاس" يقسّم قصيدته إلى ثلاثة أقسام يبدو من عناوينها أنّ فيها حركة وانتقالًا من الاستهلال إلى الوسط ثم الخاتمة. ففي القسم الأول توديع غرناطة، وفي الثاني مشيئة الأفول، وفي الثالث تنحدر القصيدة باتجاه النهاية مرتقى الأنفاس. كانت القصيدة الأولى بعنوان "الرابية" وهي أحد أحياء مدينة غرناطة التاريخيّة التي قام فيها قصر الملك أبي عبدالله الصغير، وكأنَّ هذه القصيدة كانت بمثابة المقدمة الشارحة لمأساة هذا الملك في مملكته غرناطة. وجاءت القصيدة الثانية بعنوان "ميلان

---

(14) علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص51.

(15) إبراهيم خليل: ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

(16) صبحي حديدي: "أمجد ناصر: التعاقد الحيوي"، مجلة الشعراء الفلسطينية، ع18، 19، د.ت، ص161-155.

النهار" وهي تتحدث عن بدء غروب شمس هذه المملكة بتسارع الأحداث فيها. والقصيدة الثالثة كانت بعنوان "الأمير" وفيها قدم الشاعر الملك أبا عبدالله الصغير بصورة مغايرة لما عرف عنه في كتب التاريخ من أنه السبب في ضياع غرناطة، حيث كان لدى أمجد ناصر ضحية لا ذنب لها، أما القصيدة الرابعة فكانت بعنوان "مشيئة الأفول" التي نعى فيها الشاعر سقوط المدينة وخروج أهلها منها بصورة مأساويّة، ليقف في قصيدته الأخيرة "مرتقى الأنفاس" على لحظات الوداع المؤلمة لأبي عبدالله الصغير وهو خارج من مملكته التي سلّمها لأعدائه. وبذلك تكتمل سلسلة متلاحقة من الأحداث التي تحكي قصة واحدة، ممّا دعا بعض نقاده إلى اعتبار هذه المجموعة كلها قصيدة واحدة طويلة ومقسمة إلى فصول. استفاد فيها من الطاقة الخلاقة للنثر مضافًا إليها خصائص قصيدة النثر ذاتها[17].

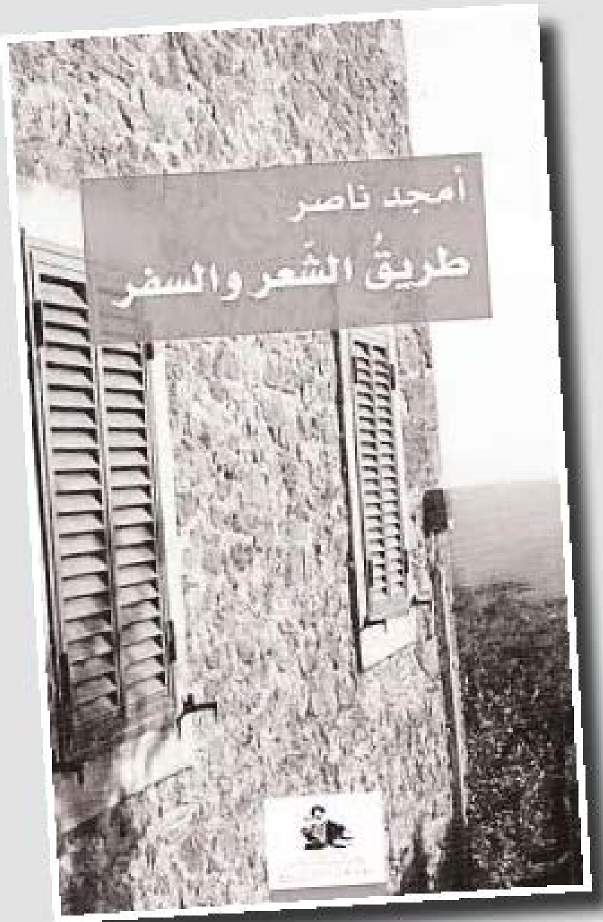
قصيدة الكتلة/ قصيدة النثر الغربيّة (Prose Poem)

تعدُّ قصيدة الكتلة بخصائصها التطبيقَ الحقيقي لقصيدة النثر كما جاءت في أصولها الغربيّة. وقد اكتسبتْ هذه التسميةَ من شكلها الذي يشبه الكتلة النثريّة الواحدة على الصفحة. فهي -كما جاء في مداخلة لعبدالقادر الجنابي في مؤتمر لقصيدة النثر في بيروت عام 2005- "كتلة قوامها نثر متواصل في جمل تجانس أي نثر آخر". ويضفي بناء الجملة والفقرة على القصيدة هيئتَها وحضورَها الشعريين، إذ لا بياض ولا فراغ يفصل هذه الجمل عن بعضها إلا في نهاية الفقرة الواحدة التي تتبلور داخلها بشكل متتابع ومتلاحق[18].

وتشكل مجموعة أمجد ناصر "حياة كسرد متقطع" الأخيرة في مجموعة أعماله الشعريّة الصادرة عن وزارة الثقافة الأردنيّة عام 2008 نموذجًا حيًّا لقصيدة الكتلة، وهي التي تنحرف انحرافًا تامًّا نحو المفهوم الغربي لقصيدة النثر (Prose Poem) كشكل أساسي ووحيد فيها. هذا المفهوم الذي يأخذ بعين الاعتبار المظهر الشكلي للقصيدة كعنصر مهم إلى جانب العناصر الجوهريّة الأخرى كالتحرُّر من الوزن والقافية والسرد والكثافة والمجانيّة والتوهُّج وغيرها من السمات التي حدّدها روّاد هذا النمط لشعري ومنظِّروه. ويعدُّ السرد أبرز سمات قصيدة النثر بأشكالها المختلفة ولو أنه يتجلى كعنصر أساسي ورئيس في قصائد الكتلة التي تكاد تنبني عليه أكثر من الأشكال الأخرى. ولعلَّ اجتماع هذا العنصر مع الشكل الطباعي النثري الخالص في قصيدة النثر/ الكتلة، إضافة إلى سمات الإيجاز والتكثيف وغيرها، هو ما يقرِّبها إلى حد كبير من حدود أجناس أدبيّة نثريّة قائمة على السرد تمامًا وأهمها القصة القصيرة جدًا. وهو الأمر الذي دعا بعض

(17) فخري صالح: "أمجد ناصر شاعر القصيدة الغنائية المضادة"، صحيفة الحياة، تاريخ 21/6/2009.

(18) عبد القادر الجنابي: "ما هي قصيدة النثر؟"، صحيفة إيلاف الإلكترونية بتاريخ 22/ 5/ 2006.



النقاد والدارسين إلى تسميتها بالنص العابر أو النص المفتوح[19]، ولعل عنوان مجموعة أمجد ناصر "حياة كسرد متقطع" يوافق هذا الكلام، فهو يصرّح منذ البداية بأنها سرد، والسرد أبرز خصائص النثر الذي جعل من القصيدة شبيهة بالقصة القصيرة جدًا من حيث الشكل والأسلوب، وكاد الشاعر يسمي قصائد مجموعته هذه كذلك لولا بعض نقاده الذين رأوا فيها شعرًا خالصًا على الرغم من تقاربها الشديد مع القصة القصيرة جدًا[20].

يقول الناقد صبحي حديدي في توصيف هذه المجموعة: "هذه القصائد لا تسعى إلى منافسة أجناسيّة مع ذلك الطراز المسمى القصة القصيرة جدًا... وهذه القصائد لا تسعى من جانب آخر إلى كتابة نص مفتوح لأنها ببساطة لا تغادر أرض الشعر أبدًا، وهي نسل الشعر وحده..."[21]، شهدت قصيدة أمجد ناصر حركيّة دائبة في إطارها الشكلي، وإذا ما ربطنا ذلك بالشاعر نفسه، تمكن لنا رؤية انعكاسات ذاته الشاعرة القلقة بشأن واقعها ووجودها على الصعيدين الذاتي والموضوعي، وهو واحد من تجليات اغتراب الشاعر النفسي والمكاني.

---

(19) من هؤلاء الشاعر عز الدين المناصرة في كتابه "إشكاليات قصيدة النثر: قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع".

(20) أمجد ناصر: طريق الشعر والسفر، ص100، 101.

(21) صبحي حديدي: مقدمة مجموعة "حياة كسرد متقطع" في أمجد ناصر: الأعمال الشعرية، عمّان، 2008، ص447.

جدليّة الأنا والقصيدة في شعر عاطف الفراية

د. راشد عيسى/ الأردن

عاطف الفراية من شعراء التسعينيّات البارزين. أصدر ثلاث مجموعات شعريّة هي "حنجرة غير مستعارة"، و"حالات الراعي"، و"محاريب الأنثى" جمعها قبل رحيله بقليل في ديوان واحد أسماه "أنثى الفواكه الغامضة". حظي شعره بمجموعة من الدراسات تناولت منظومة من الظواهر الأسلوبيّة كالإشارة العميقة إلى غنى شعره بالإحالات التاريخيّة؛ ميثولوجيّة أو دينيّة، أو المرجعيّات المعرفيّة المختلفة. كما تميَّز شعره بالسَّرد الدرامي والملحمي والهندسة المسرحيّة، فضلًا عن الغنائيّة الرَّشيقة الملازمة لتحوُّلات الرُّؤى في جميع قصائده، فهو معماري ذكي مسكون بالتَّرنيم الإيقاعي والتَّشكيل الموسيقي في البناية الشعريّة.

غير أنّي وقفتُ في شعره على ظاهرة رؤيويّة نادرة بين مجايليه من الشعراء، وهي جدليّة الأنا والقصيدة؛ أي موقفه من الشعر ورسالته مدموجًا بأعالي الكبرياء وبتعاظم الأنا من خلال تفاخر شجاع وحزين في آنٍ معًا.

والظاهرة تلك مألوفة في الشعر العربي والعالمي، ولعلَّنا نستذكر قول المتنبي:

وما الدَّهر إلّا من رواة قصائدي
إذا قلت شعرًا أصبح الدَّهر منشدا
فسار به مَن لا يسير مشمّرًا
وغنّى به مَن لا يغنّي مغرِّدًا
أجزني إذا أنشدت شعرًا فإنَّما
بشعري أتاك المادحون مردّدا
فدع كل صوت غير صوتي فإنّني
أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

ويقول وليام شكسبير لـ"ساوثا مبتون" وليّ نعمته:
"سوف أجعلك بالحبر الأسود في شعري تتلألأ طيلة عمرك".

ويقول بدويّ الجبل:
"الخالدان ولا أعد الشمس شعري والزمان"

فظاهرة تبجيل الشاعر شعره سائدة عند كبار الشعراء يحاذيها موقف الشاعر من الشعر نفسه في بيان رسالة الشعر والشاعر.
أعلن عاطف الفراية منذ أول دواوينه الموسوم بـ "حنجرة غير مستعارة" بأنّ شعره ليس صدى لشعراء آخرين:
"زجرتُ الحناجر عنّي وصرتُ أغنّي
وما كنتُ صوتاً لغيري وما كنتُ يومًا صدى مستعارًا".

فبات يتأسّى على هذا التميّز ويصرّح بزهو ملحوظ عن فرادته بما يشبه بكاء الجبال:

"وما لي لا حظّ في الشعر لي
غير هذا الذي قد أسلتُ من الدمعِ
في دفترٍ لم يزل عاصيًا
ويؤلّب صمتي عليّ وينأى
إلى طرقاتِ المحال
هل لأنّي أنا مَن أراد القصيدة
طازجةً



أن أكون أنا ربّها
هل لأنّي أنا مَن يقول الذي لم يقُل
والذي عادةً لا يُقال ؟".

وهو على الرّغم من ازدهائه بفردانيّته إنّما يلاوع القصيدة بالأسئلة الجوانيّة الحارقة قلقًا من مآل العزلة والصّمت وربح الخسارات:

"مالِ القصيدةِ لا تمدّ إليّ إلّا
ما تبقّى من حنيني
أمضي إلى شعري بلا أحباب
أمضي بدونكمو.. بلا بلدي.. بلا أعشابها
أمضي بدوني".

وإذا كان المتنبي قال:
وإنّي وإن كنتُ الأخيرَ زمانُه
لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ

وقال الزهاوي أيضًا:

الشعر قد قلته لما تطلبني
ولو تنكب عن الشعر لم أقُلِ
له ابتكرتُ وغيري جاء منتحلًا
وليس مبتكرٌ شيئًا كمنتحِلِ

فإنَّ عاطف يتوازى مع المتنبي والزهاوي بهذه الفخرانيّة، وربَّما فاق تزاهيه تعاظمهما حين قال:

"ويا حسرةَ الكونِ ما ظلَّ شعرٌ
يضيء الوجودَ
لأنّي أنا خاتمُ الشعراء".

وسواءٌ إن سمَّينا هذا التفاخر نرجسيةً أو جنونَ عظمة، فإنّه بصورة ما حقّ افتراضي لكلِّ شاعر، لأنه تفاخُر على سبيل التوهُّم لا الحقيقة، وهو مصوغ بالشعر وليس بالنثر. فلو كان مقدَّمًا بعبارة نثريّة لاستهجنّاه وما صدَّقناه، لكنه سحر الكذب الفنّي عند الشعراء، وهو استحقاق جمالي معروف.

ومن جهة أخرى فإنَّ هذا الزَّهو الباهظ مغفور بتسامح مشروع، ذلك لأنَّ عاطف عاش ينظر إلى القصيدة بصفتها معبدًا، حين يقول:

"حين تكتب شعرًا
توضَّأ قبيل القصيدة ثم اخلع النَّعلَ
وادخل إليها بباقة ورد
هو الشعرُ كاهننا الأبديّ إذا ما أقمنا الصلاةَ
على حزننا
هو الشعر حبل المشيمة ما بيننا والغيوم".

كما ينظر إلى القصيدة بصفتها وحيًا من ربّة الشعر لكأنَّ الشاعر يحمل بشرى الخلاص:

"فيا ربّة الشعر فكّي لساني أقُل
ما تشاء الخليقةُ من حلو أيامها البيض
فكّي لساني على الزَّرع شلّال سُقيا".

فهو يحسبُ أنه بالشعر يعيد تأثيث الكون، ويشارك الحريّة في الانتصار للإنسان.

ويبلغ به المخيال الشعري مبلغًا جماليًّا لذيذًا حين يتعامل مع القصيدة بصفتها رمزًا لأنثويّة التّكوين، يؤنسنُها كالمرأة الحبيبة التي تُنبت نخيلًا يساقط رطبًا من الشعر لا يشابهه رطبُ شاعر آخر، فيقول عن موقفه من القصيدة:

"إنّي هممتُ بها كلّما راوغتني
وقالت أخاف الإله فأعتقتُها
رغم أنف الخليفةِ إنّي اتّهمت وهمتُ
بها دونما شاهدٍ وبألف دليل تزوّجتها
ولكنّي كلّما ابتعَدَت عن شفاهيَ أو هربَت
من جنونيَ حاضنتُها واستويتُ على عودها ثمرًا
ناضجًا وغدوتُ أنا جذعها والغصونَ وأوراقَها
كلّما هبّت الرّيح أو طيّرت ورقًا من أعالي سناها
تملّكتها وارتفعتُ على سعفها رطبًا ليس يشبهه
شعرُ كلّ الذين فنوا تحت جذع القصيدةِ
أو حاولوا قطفها".

إنَّه نص يلعب ضمن دائرة ميثولوجيّة من الحلال المحرَّم ومن العجائبيّة السحريّة والتَّشخيص

التَّجريدي الباذخ. فالشاعر في عاطف يتحمَّل مسئوليّة الحزن الكونيّ، فهو يرى الشعراء أصحاب رسالة إنسانيّة اشتراكيّة على غرار موقف الصعاليك من الفقراء:

"لماذا على الشعراء إذا جاع نصف الرَّغيف إليهم
أو اشتاقت الأغنيات لأصواتهم
أن يمدّوا الصهيل غناء لِمَن يملك القمح والأغنيات
نأكل الخبز حتى يعيشَ، ونلهثُ خلف الغناءِ
لنحميه من جنون البغاة
لماذا إذن نحن مَن يرحلون سريعًا
ويكبر بنيان مَن يسرقون الحياة".

وختامًا رحل عاطف رحيل قمر وقع في البئر لحظة اكتماله؛ تمامًا كالرَّحيل المبكر لطرفة بن العبد وأبي القاسم الشابي وتيسير سبول. رحل قبل أن ينال حقّه من منزلته في قلوب الجماهير وقبل أن ينتبه النقّاد والباحثون إلى سيماءات شعريَّته المتميِّزة.



عاطف الفراية...
لامعٌ كالبرق... ساطعٌ كالشهاب

د. نضال القاسم/ الأردن

يُمَثِّلُ الشاعر والكاتب المسرحي الرّاحل عاطف الفراية (1964 - 2013) أحد رجالات الثقافة في الأردن، وقد أبانت تجربته الشعريّة والمسرحيّة عن تفوّق مبكّر ومقدرة فائقة، في الإبداع الأدبي. إنّه -دون أدنى شك- وجهٌ طبع بحضوره المتميز النشاط الثقافي والأدبي لسنوات خلت في بلدنا. وهو صوت إبداعي أردني متميّز وصاحب كلمة وموقف، حيث كان -عليه رحمة الله- يتسم بصفات المبدع الحقيقي الملتزم بقضايا وطنه وأمته، ولطالما دافع في مقالاته وأدبه وكتاباته المتنوّعة عن قِيَم الحريّة والعدالة والإبداع والجمال، وهو يشكّل -برأيي- اسمًا أدبيًّا مهمًّا في تاريخ الإبداع في الأردن؛ حيث ترك ميراثًا أدبيًّا رفيعًا، وإنَّ غيابه المبكر قد شكّل خسارةً ليس للمشهد الثقافي الأردني حسب، بل للثقافة العربيّة.

إنه شاعرٌ يشبه شعاع الشمس الذي يخترق الزجاج دون أن يلطّخه أو يخدشه، وموجة عابرة على سطح المحيط الإبداعي الأردني، ونسمةٌ دافئة، وبسمةٌ حزينةٌ، وفي شعره عبق التاريخ والملح والماء والرُّعاة، وروائح أعشاب بريّة عانقت الشمس والهواء.

ويعلّمنا تاريخ الإبداع البشري أنَّ الكتابة الحقيقيّة لا تنبجس من فراغ، ولا تنسلخ من الجاهز ومن رماد السائد، وإنّما تقف على أرضيّة المشكلات الكبرى التي تطرحها الثقافة وهي تستقبل فجر المعنى المرتبط بتاريخيّتها الخاصة، في محاولة لتجاوز مآزقها الخاصة واحتضان زمنها وإيقاع لحظتها. وبمناسبة اليوم العالمي للشِّعر، فإنّني أقدم اليوم شهادة للتاريخ لا تستند إلّا إلى معايير الإبداع والإضافة والانخراط في فضاءات الأسئلة المرتبطة -ضرورة- بكل مغامرة إبداعيّة كبرى.

وعاطف الفراية -عليه رحمة الله- واحدٌ من ألمع شعراء القصيدة الجديدة في الأردن. فقد كانت بداياته الأولى مُبهرة سواءٌ في مضامينها أو في اكتمال بنيتها الفنيّة. وليس غريبًا أو مفارقةً أن يعمد الشاعر إلى تسمية مجموعته الشعرية الأولى "حنجرة غير مستعارة" بما تحمله هذه التسمية من رمزيّة خفيّة يكشف معناها عن حقيقة مستوى العمل الإبداعي الذي يتباهى باكتمال نصوصه وتميُّزها وقدرتها على التَّجاوز والتأسيس.

لقد جاءت قصائد عاطفٍ الأولى منذ البداية مكتملةً ناضجة، سليمة النطق مستوية البناء مغلّفة بغيوم شفافة من الرمز اللغوي والفني، ففي هذا الديوان نجد في شعر الفراية غير قليل من الحقائق التاريخيّة والجغرافيّة، فضلًا عن الغوص في سديم الطقوس وفي ثبج الأساطير القديمة، وقد ظلّ عاطف طوال عمره القصير وفيًّا لهذه التجربة البكر، ولم يتبرّأ منها أبدًا، بل إنه أعاد نشر قصائدها في جميع أعماله الشعريّة اللاحقة، فقد أعاد نشر قصائدها في ديوان "حالات الراعي" الصادر عن دار أزمنة في العام 2011، وأعاد نشرها أيضًا في ديوانه الأخير"أنثى الفواكه الغامضة" الصادر عن دار فضاءات في العام 2013، ومن قصيدة "حنجرة غير مستعارة" التي أخذت المجموعة الأولى عنوانها نبدأ مقاربتنا لهذا المبدع التسعينيّ:

"أنا يا صديقة من طلح هذي الصحارى
ومن ملح هذي البلاد
ومن صمت كل الجياع
فحين تزاوج دمع الندى
بالأقاح الحزين
ومالت سنابل أرضي حبلى...
وعند امتزاج دموع الثكالى
بريش الطيور التي سرق
الخائنون فضاءاتها...
أفرز القمح نطفة بؤس
رماها على بيدر هذا الضياع
فألقت بها الذاريات على جبل الملح
فامتزج الجوع بالحزن
حتى غدت مضغةً
ثم عظمًا...
ولم ينبت الحلم بين نيوب السّباع
وغطّى الزّمان العظام من العريّ بالرَّمل
حتى ولدت ككلّ الرّعاع
كبرت على صمت هذي الصّحارى
شربت عصارة حنظل أرض الحيارى
فأفرز طعم المرار بحنجرتي لحنها
وتوالت عليّ الحناجر
لكنَّني...
رغم هذا المرار
زجرتُ الحناجر عنّي
وصرتُ أغنّي
وما كنتُ صوتًا لغيري
وما كنتُ يومًا صدىً مستعاراً.

(حنجرة غير مستعارة، ص-13 15).

ويلاحَظ أنّ هذا الشاعر قد فاجأ الأوساط الأدبيّة في أواخر الثمانينيّات من القرن الماضي، وهو بعد شاعر مبتدئ خاصّة في ما يتعلّق بالمواضيع التي كان يختارها لشعره، وتعريته لحقائق الحياة، فضلًا عن جماليّة صورته الشعريّة، وأخيلته الخصبة، فأعماله الشعريّة مكتوبة بلغةٍ نابضةٍ وعاطفةٍ متأجّجة، وعمق كبير. وفي شعره أبيات تعتبر علامات ثابتة، وصور مرصوصة في طريق الزّمن، في حين أنّ له أشعارًا أخرى تنمو وتتحرّك وتتغيّر من قارئ إلى قارئ، ومن زمن إلى زمن آخر، يقول:

"لإيلافكَ الرّمل...
رملكَ سجّادة للصّلاة
وحرّ هوائكَ برد سلام
وموتكَ يستأنس الغور منه حياة الأبد
فها أنتَ ميت...
ولكنّكَ السرمديّ المدد
غريب ولست ككل البحار
فلا "الهيلا هيلا"
ولا مركب الصائدين
ولا شاطئ يحضن الزائرين
هو الملح يصطاد كل الجياع
وملحكَ في زمن الحرّ ثلج جمد.
هو البحر ميت...
وفي الغور يتمّ طويل الأمد".

(حنجرة غير مستعارة، قصيدة: حوارية الملح، ص-17 18).

وتظهر تجلّيات الفراية الشعريّة في شكل تعامله مع اللغة؛ حيث نجدها عنده لغة هادئة واضحة، إلاّ أنها في الآن نفسه لغة موفية صاخبة. وفي ديوانه الثاني "حالات الراعي" بدأ الشاعرُ مرحلة جديدة في شعره تتّسم بالسخرية والتهكّم، وبصراحة وجرأة في نقده ورؤيته للمجتمع، وكانت قصائده بمثابة مفاتيح سحريّة لعالمه الشعريّ، ورؤاه البعيدة الغور. يقول الشاعر في قصيدة "جوع":

"عطشَتْ... فأجريتُ دموعي
في ثراها منهلًا عذبًا/ وأعلنتُ حدادي..
نادت... فألقيتُ الوريد بأرضها دهرًا..
وأظمأت فؤادي../ وأتي زمان الجوع..
...ما جاعت..
ولكن -بعد أن شربت دمي-
أكلت بثدييها بلادي".

(حالات الراعي، قصيدة: جوع، ص11).

وللشاعر في مجموعته الثالثة "محاريب الأنثى" عدد من النصوص القصيرة الفاتنة، وكل نص فيها على شكل لوحة من القطْع الصغير، تضيءُ فيها اللغة وتتداح تراكمات المعنى في مزيج من الخيالي والواقعي، الوجودي والإنساني. وليس المهم المساحة التي تأخذها اللوحة/ القصيدة، بقدر ما تبعثه صورها الفريدة المغايرة في النفس من أحاسيس وخلجات:

"لماذا على الشُّعَراءِ
إذا جاعَ نصفُ الرّغيف إليهم
أو اشتاقت الأغنياتُ لأصواتِهمْ
أن يمدّوا الصّهيلَ
غناءً لمن يملِكُ القمحَ

والأغنياتْ؟
نأكلُ الخبزَ حتى يعيشَ
ونلهثُ خلفَ الغناءِ
لنحميَهُ من جنونِ
البغاةْ.
....
لماذا إذن
نحن مَن يرحلونَ سريعًا
ويكْبُرُ بنْيانُ مَن يَسْرِقونَ
الحياةْ؟

(أنثى الفواكه الغامضة، قصيدة: شُعَراء، ص24-23).

لقد كتب عاطف الفراية قصائده الأولى في مرحلة عاصفة بالأحداث والمتغيّرات السياسيّة ومنها: معاهدة السلام واحتلال العراق والعولمة وتداعيات الربيع العربي. كما أنّ غالبيّة قصائده قد كتبت تحت تأثير غربة المثقف المكانيّة والزمانيّة. والأمثلة في شعره على ذلك كثيرة، ولعلَّ قصيدته الملحمية "بركان الحمام" التي كتبها عام 1994 خير شاهدٍ على ذلك. والتي يقول في مطلعها:

"تعبٌ تناثر في شظايا النهر، لملمتُ السَّراب وصحتُ بالعطشى
أنا الجريان والأسماك نائمةٌ بجوفي، والهواء معلّق بين الأصابع
والهوى نحلٌ يفرّ على البياض، جناحه وجع التذكُّر في الخريف
كأنه رقص الغمام
تعبٌ تناثر في ثنايا الرَّمل...ها قدحي على نار الهواجس في
فمي جمر، وكفي قشرة البلح المعتق في فم التنين، حمى
التوت شهقات على جمر الوحام".

(حالات الراعي، قصيدة: بركان الحمام، ص44).

ولم يكن عاطف الفراية -عليه رحمة الله- يتعاطى مع الشعر بوصفه الوسيلة الوحيدة للتعبير وهندسة التلقّي، وبوتقةً لاختبار إمكانيّات اللغة، ومنصةً لجدل الأفكار، ووعاءً لتأمُّل الوجود، بل يتعامل مع النص بوصفه غاية في ذاته وليس جسرًا هشًّا يقود إلى الارتماء في أحضان الجاهز المؤسّسي. بل إنني أجزم، من خلال معرفتي الوثيقة الصلة به وبتجربته الشعريّة، أنه كان يؤمن أنَّ للإبداع قيمة في ذاته بوصفه كشفًا وفتحًا لأقاليم جديدة تثري رصيد الحساسيّة الإنسانيّة، وتغني مغامرة الإنسان الباحث دومًا عن ألفةٍ مع العالم والأشياء خارج نظام القمع والرَّقابة؛ وكان يدرك، أيضًا، بحسِّه الشاعريّ المرهف، أنَّ الإبداع ليس تاريخ المباركة، وإنَّما هو تاريخ التجاوز والانعتاق من المعنى الذي تفرضه القوة إلى قوة المعنى المنبثق بفعل الكتابة بوصفها عيدًا لا يتوقف عن اقتراف البدايات.

لقد كان عاطف مثقفًا استثنائيًا لا يبارك العالم كما ورثه في صيغته السياسيّة والأيديولوجيّة. هذا ما يفسّر، ربما، عدم ركون كتاباته الشعريّة إلى القول المباشر الذي لا ينفذ إلى جوهر العالم ولا يسافر إليه عبْر اختراق القراءات المطروحة عنه ومساءلتها، وإنَّما كان يرفض أيضًا قراءات

العالم التي تحدّدها الجهات المأذونة وتصادق عليها عائلة الثقافة المقدّسة. وعليه، فإنَّ قراءة التجربة الشعريّة عند الراحل عاطف الفراية تتطلب الذهاب إلى منهج متوازي يقارب بين المناخات الفنيّة للقصيدة والمناخات الثقافيّة والفكريّة المحيطة.

ويجد المتأمِّل لأعمال عاطف الفراية نفسه أمام تجربة شعريّة جديدة، مملوءة بالتميُّز والفرادة.. وهذا يدلُّ دلالة واضحةً وقاطعةً على أَنَّ الشاعر يمتلك ثقافةً متنوعةً.. ورصيدًا فكريًّا وأنثروبولوجيًّا واسعًا.. ممّا أفرز لنا تجربة شعريّة متراكمة عبْر مراحل عدّة من حياة ومواقف الشاعر الثقافيّة والفكريّة..

كل هذا الكم المعرفي والثقافي والأدبي ساعده أن يخطو بالقصيدة خطوات متسارعة ومتطورة إلى الأمام.. فجاءت قصائده ذات مسافات متوترة.. وفجوات متباينة.. وفضاءات متعددة.. مرةً صاخبة.. ومرةً هادئة.. حتى وصل بالقصيدة إلى مرحلة النضج... وتفكيك العبارات.. وتأجيج الألفاظ.. وتفجير المعاني.

أردتُ أن أقول من خلال هذا إنَّ الشاعر الراحل عاطف الفراية شاعر وطني أقام في فضاءات الكتابة بوصفها وطنًا لازورديًا ينفخ في قصب الكلمات أسرار الخلق والمعنى الذي يعتق فينيق الذات المبدعة من رماد المؤسسة الثقافيّة، ومارس الصعلكة الثقافيّة ورفض طوال عمره القصير أن يكون مثقفًا يفكّر من داخل المؤسسة الرسميّة، ولهذا ظلّ أدبه منخرطًا في الهمّ العام بوصفه همًّا مقدّسًا. وكان الفراية مثقفًا ثوريًا نقديًّا، سمح لنفسه بأن يعيد النَّظر في كل شيء.

الشعر، بهذا المعنى، لغة مغايرة ومناهضة للثقافة التي هيمن عليها الخطاب الأيديولوجي الأحادي. ومن هنا، فإنَّني أعتقد أنَّ المتأمّل الحصيف في ما تركه الفراية من آثار أدبيّة يستطيع -دون كبير عناء- أن يقف بنفسه على ما أقوله الآن.

أردتُ أن أقول كلّ ذلك كي تكون دراستي عن الشاعر الرّاحل عاطف الفراية شهادةً للتاريخ ومدخلًا إلى قراءة ظاهرة المثقف الاستثنائي في الأردن المعاصر، مشيرًا إلى أنَّ الفراية قد أدرك مبكرًا أنَّ جوهر الإبداع يكمن في الانحياز إلى الكتابة الصادقة الجريئة بوصفها سؤالًا وبحثًا ووعدًا بإنتاج معادل موضوعي للعالم في أفق الكشف المضيء من أجل قول الإنسان والأشياء.

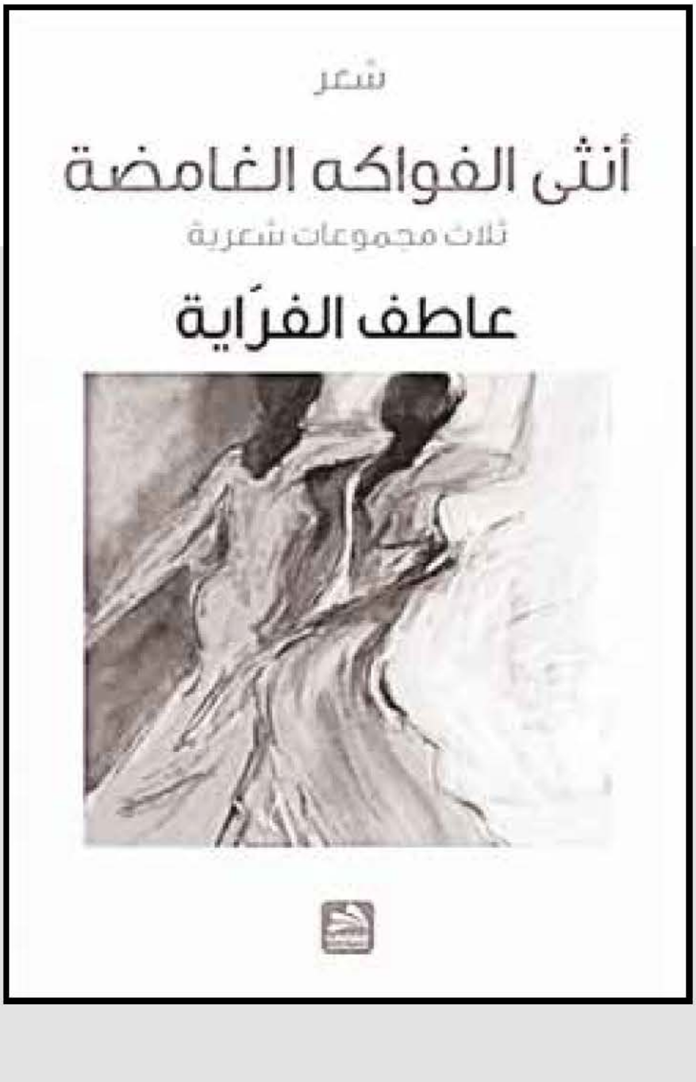
بقي أنْ أقول إنَّ الشاعر عاطف الفراية ترك أثرًا جميلًا وراقيًا في حياته القصيرة، وأنجز أعمالًا استثنائيّة مدهشة ألقت بظلالها الجماليّة والإنسانيّة على الحياة الثقافيّة محليًّا وعربيًّا، وحازت أعماله المسرحيّة على العديد من الجوائز والتي كان آخرها حصوله قبيل رحيله المفاجئ بأيام قليلة على الجائزة الأولى في مسابقة الفجيرة الدوليّة المخصّصة لنصوص مسرح المونودراما عن نصه المعنون (البحث عن عزيزة سليمان).

ومن هنا فإنني أطالبُ وزارة الثقافة بإعادة نشر أعماله الشعريّة والمسرحيّة في مجلد واحد لتطلع عليه الأجيال الجديدة.

نخلص ممّا سبق إلى ما أكّدناه أكثر من مرة في هذه الدراسة وهو أنّ "عاطف الفراية" يمتلك رؤية واضحة تجاه العالم والأشياء، ويغلب على شعره الطابع الرومانسي الملحمي الواقعي، وهو يمتلك مميّزات وخصائص تجعل له ملامح مختلفة وتكسب صوته نكهة مميّزة بالنسبة إلى الآخرين. وأختم دراستي بقصيدة "موت" والتي يقول فيها:

"عندما متُّ
صارت الأرض باردةً تحت
أوزارها
ثلجها يحرق الشمس
يا حسرة الكون ما ظلّ شعرٌ
يضيء الوجود
لأني أنا خاتم الشعراء".

(حالات الراعي، قصيدة: موت، ص30).



عاطف الفراية...
نَم يا صديقي بسلام

أكرم الزعبي/ الأردن

من أين أبدأ يا عاطف وأنت معي!!
اعذروني إنْ قلتُ لكم إنّني ندمتُ على قبول الحديثِ عنه، وكدتُ لما قبل يومين أن أعتذر عن الحديثِ والحضور، فمنذ أبلغني الصديق د.حكمت النوايسة عن مشاركتي، ومنذ قبولي بها، وأنا أهربُ من وجه عاطف خوفَ أن لا تسعفني الكتابة، لكنّ وجهه كان يأتيني من كل الجهاتِ مبتسمًا وكأنّ فيه عتبَ الصديقِ على الصديق، ولولا حقُّه عليّ ما كنتُ اليوم بينكم، فسلامٌ على عاطف حيث هو.
أعرفُ أنّ حديثي سيكونُ متقطّعًا، وأعترفُ أنّ أفكاري ليست متناسقة، وأنّ خطّ الكلامِ عنه سيتمايلُ شمالًا ويمينًا، لكنّ عذري عندكم أنّني كتبتُ ما تسمعونه قبل عشر ساعاتٍ من الآن دون مراجعةٍ لمسودةٍ أو تصحيحٍ لأخطاء.
من أين أبدأ يا عاطف بالحديث عنك وأنت معي؟!
من اللقاء الأول أم من الوداع الأخير، من أول حكايانا أم من وسط أسرارنا التي تركناها لتكتمل حين خبّأناها مع الريحِ، فطارت بها ونثرتها أحرفًا وطلاسمَ في مهبِّ الخواء!!
من أين أبدأ وحكايتي معك لا يعرفها إلّا المقرّبون المقرّبون، من أين أبدأ وأنا الذي من لحظة غيابك ما بدأت، ومن أين أبدأ وأنا لا أدري إن بدأتُ هل أبدأُ بكَ أم بي أم بنا!! أيها الرجلُ الذي جفّف دمعي، وسرق بغيابه صبري، أيها الذي أتوارى عنه من أعين الأصدقاء ومن كلّ ما يذكّرني به، فأجده فيّ ومعي حيث أكون.
الآن يا عاطفُ أكتبُ عنك بدل أن كنتُ أكتب إليك!! يا الله ما أقسى الغياب وما أصعب الحقيقة حين تصفعك بيدها على وجهك عند كل حرف.
تبتدئ الحكايةُ بصداقة "فيسبوك" ذات يومٍ

مضى من عام ألفين وعشرة بين شاعرين، يتجاذبان الحديث، ويكتشفانِ أنّهما على طريقٍ واحدة في النَّظر والتعامل مع الأشياء، ثم يكونُ أن يشارك عاطف في مهرجان عرار في مدينة إربد، فأصمّمُ على لقاء صديقي الافتراضي وجهًا لوجه، وللصدفةِ نلتقي أمام باب بيت عرار، ونأخذُ بعضنا بالأحضانِ، ثم ندخلُ الباب معًا.

بعد انتهاء الأمسية، نخرجُ ونظلُّ معًا أكثر من خمس ساعاتٍ متواصلة، لأكتشف فيها أنّ الشاعر البدويّ طفلٌ في هيئة صقر، وقلبٌ أبيضُ على صورة رجل، وبكّاءٌ محترفٌ عندما يتعلّقُ الأمر بالإنسان، وليكتشفَ هو أنّه وجد ضالّته في صديقٍ يشبهه كثيرًا.

عانى عاطفُ في حياته من عدم الاعتراف به محليًّا، وكان يؤمنُ أنّ الاعتراف الخارجي سيجعلُ منه أسطورةً في بلده، وعندما صار له ما أراد اختار الرحيل، وربما هذا ما دفعه للاقتراب منّي أكثر، ولكن بصورةٍ مغايرة، عندما وجدني ندًّا أدبيًّا لا تعنيني قصصُ الاعترافات ولا أبحث عن شهرةٍ وأضواء.

من هناك بدأت الحكاية، ومن على بعد كيلومتراتٍ من هنا (في قرية الجديّدة حيث يرقد عاطف) انتهت، حين تحدّثنا لآخر مرّة بعد أن انفضّ الجميعُ عنه وبقيتُ وحدي عند ترابه، أمّا تفاصيلُ الحوار الذي دار بيننا فسأرويه لكم بعد قليل، وإنْ كنتُ متأكدًا أنّ أكثركم سيقول عني: (مجنون).

الموت نومٌ مؤقتٌ يُفضي إلى ما بعده، والميتُ خارج حسابات الزمكان، لا يشعرُ، لا يعرفُ، ولا يدري عن شيء، هو فقط في حالةِ سكونٍ مؤقت، والزمانُ عنده صفر، هذا ما اتفقنا عليه ذات حوارٍ طويل، ولحواراتنا طعمُ المعرفة، ونكهةُ البحثِ عن الحقيقة، والشكُّ في كل شيء، اتفقنا كثيرًا، واختلفنا كثيرًا في الأدب والسياسةِ والدين والحب، ولأنّنا آمنّا بالعقل ولا سواه طريقًا للمعرفة والحق، فقد تحمّلنا عبء البحث ومشقّة التفكير، وانسلخنا عن واقعٍ يرضى بالموجودِ من كل شيء ليريح قلبه وبدنه، فكان جزاؤنا تعب قلوبنا وأبداننا إلى حين.

كان عاطف يشعرُ باقتراب موعد نومه المؤقَّت، أو ما يسمّيه الناسُ الموت، قال لي أكثر من مرّة إنّ أسلافه وأقاربه لا يُعمّرون، وإنّهم بالكادِ يصلون الخامسة والخمسين من العمر، كنتُ أضحكُ وأقول: لي عندكَ إذن ثماني سنوات سنفعل فيها الكثير، لكنّهما سنتان كانت كلّ واحدةٍ منهما بأربعٍ لأنّ تواصلنا اليومي صباح مساء بالرَّسائل والهاتف واللقاءات لم ينقطع في تلكما السنتين.

أعترفُ لكم أنّني كنتُ أُهيّئُ نفسي لخبر غيابه، وأظنّه هو مَن أوصل لي هذا الشعور بنبرات صوته، لكنّ غيابه حين جاء كسّر كل حواجزي ومصدّاتي الدفاعيّة، فبقيتُ أكثر من شهر لا أتوقف عن بكائه ولا أجدُ إلى النومِ سبيلًا. غاب عاطف وغابت معه دموعي، حتى صديق جامعتي وتشرُّدي في شوارع عمّان أيام كنتُ محاميًا متدرِّبًا ورفيق أيامي في المهنة صديقي أنور الجمل الذي غادرني قبل سنتين فجأة، لم أستطع أن أبكيه

حتى وأنا على قبره، ألم أقل لكم إنّ عاطف جفَّف دمعي فما استطعتُ أن أبكي غيره!!
في التفاصيل بيني وبينه ثمّة ما يُقالُ وما لا يُقال، ثمّة قصص وقصائد غير مكتملة، ثمّة مشاريع تحتاجُ إلى عمرين كاملين لإتمامها، سنتان فقط عرفتُ فيهما كلّ شيءٍ عنه، وحين أقولُ كل شيء أعني الكلمة بكل تفاصيلها، وثمّة حكايا وخفايا وأسرار لن يعرفها أحدٌ أبدًا.
هل كنتُ أستحقُ كل هذا الحب وكل هذه الثقة وكلّ هذا الإيمان بي شاعرًا وقاصًّا؟! صدِّقوني لا أدري.
ما أدريه هو أنّه أحبَّني أكثر منّي، وآمن بي أكثر من إيماني بنفسي، وما أدريه أنّ آخرَ ما قرأه ليلة غيابه كان نصي (السِرّ)، كان مأخوذًا ومفتونًا بهذا النص الذي نشرته في مجموعتي القصصيّة "العنكبوت"، هل كان عاطف يستنبئُ غيابه ليكون هذا النص الذي يتحدّثُ عن جدليّة الحياة والموت هو آخر ما يرغبُ في قراءته!! مَن يدري!
في الحديث عن عاطف تتوقف لتسأل نفسك عن أيّ عاطفٍ تتحدَّث! عنه بعيون الآخرين أم بعينيك؟! عن عاطف الشاعر أم الإنسان أم الصديق أم فلقة الروح!! أنت تعرفُ أنّه قد لا يكونُ لغيرك أكثر من شاعرٍ جميلٍ غاب مبكرًا، وتعرفُ تمامًا أنّ بعضهم ما كان يحبه وبعضَهم الآخر اكتفوا بالنظرة الخارجيّة إليه، لكنك أنت اقتربت منه، وقبلته بكل ما فيه، فلا بدّ إذن أن تكون شهادتك مجروحةً، وتحتاجُ إلى شاهدٍ يدعمُ شهادتك، وهنالك على الأقل أربعةٌ من أعلام الأدب في الأردن مِن أصدقاء طفولته وشبابه لكُم أن تسألوهم؛ حكمت النوايسة نصفه الثاني الذي أحبّه عاطف فوق الحب، غازي الذيبة، طارق مكّاوي، وأخيرًا كامل النصيرات.
لكامل تحديدًا قصةٌ أخرى، طوال سنتين وفي كل لقاء كان عاطف يتحدَّث عن أصدقائه المقرّبين ويمرّ على اسم كامل، فأسأله: "مَن كامل؟"، فيقول: "كامل النصيرات، أنا لسّه ما عرّفتك عليه!!"، فأقول: "لا"، وفي كل مرة يتكرَّر الحديث ذاته والسؤال ذاته، لأكتشف لاحقًا أنّ الحوار ذاته عنّي كان يدور بين كامل وعاطف، لكنّ جميع محاولاته في جمعي مع كامل باءت بالفشل في حياته، لألتقي بكامل عند قبر عاطف، ولتكون لي معه بداية صداقةٍ من نوع متميّز، ألأنّهما صعلوكان يتعاملان مع الحياة بعفويةٍ وطيبة؟ أم لأنّ عاطف كان يريدني أن أقترب من صديقٍ يشبهه في الروح والصعلكة؟!
لا جواب.
هل كلّ ذلك صدفة!! وهل أنا مَن اختار هذه الصداقات!! وللمرّة الألف أقول: "ليتني أدري".
أتساءلُ الآن لماذا حين فاز عاطف بجائزة الشارقة العالميّة للمونودراما بنسختها الأولى، لماذا أعلن خبر فوزه على صفحتي في الفيسبوك صباحًا، وانتظر إلى المساء لينسخ الخبر وينشره على صفحته!! وأتساءلُ أيضًا لماذا في حضوره الأخير إلى الأردن في أيار 2013 وبقائه عشرة أيامٍ لم نلتقِ ولم يحاول هو ولم أحاول أنا أنّ نرتّب للقاء، ونحنُ اللّذانِ لم يفترقا!! ولماذا حين حضر

انتخابات رابطة الكتّاب الأردنيين في الفترة نفسها كنّا نتجنّبُ بعضنا ولم ينظر أحدنا في عين الآخر أبدًا!! هل كنّا نحدسُ بما يجري!! هل كنّا نخافُ الوداع!! أم أنّ كل ذلك بمحض الصدفة فقط!! ما أعجب قانون الصُّدَف وما أغرب تصاريف الأقدار، وما أقسى الحياة حين تنتزعُ من نفسك نفسها، وتتركك تواجه الحقيقة عاريًا دون سلاح، لكنّه الأملُ باللقاءِ في حياةٍ ثانية لا شقاء فيها ولا تهميش، ولا اعترافاتٍ مؤجّلةٍ بالإبداع إلى ما بعد الموت.

نم قريرًا يا عاطف، فما استودعتنيه من أسرارٍ سيظلُّ أسرارًا، وما بيننا سيظلُّ ما بيننا، لن تصل الكتابةُ ولا الشعر إلى إدراك كنهه، ولن تستطيع لغاتُ العالم أن تصف طبقات صوتك التي أعرفها طبقةً طبقةً، وأعرف ما في ورائها من حب، فمشكلتهم يا عاطف أنّهم اكتفوا بالظاهر والنزق منك، ولم تستطع إلّا القلّةُ القليلة من لمس الإنسان الذي فيك، أيّها البكّاء الذي كان يفيضُ بالدمع وتتحشرجُ أنفاسه لأقلّ شيء ولكن ليس أمام أيّ أحد.

اسمح لي أيّها الحبيبُ الحاضرُ الغائبُ أن أعترف بسرّين؛ أوَّلهما هو سرّنا الأخير، والآخر هو قصيدتك التي لم تتمّ (جداريّة يوتيربي)، سيقولون عنّي "مجنون"، أو "متوهّم"، أو "موجود" على صديقه، لكن يكفيني أنّني أشهد الله أنّ ما سأقوله لم يكن خيالًا ولا أوهامًا ولا تهيّؤات، ويكفيني أنّك تصدّق معي ما جرى في لقائنا الأخير:

السرّ الأوَّل:

حين انتهوا من الدَّفن وانفضّ الناسُ عن القبر كنتُ وصديقينِ على مقربةٍ من القبر، تركتهما وجئتُ إلى حيث عاطف، جلستُ أمامه فرأيتُهُ من داخل القبر، قلتُ له دون أن أتحدّث: (ليش هيك عملت فيّ!!)، قال بلهجته البدوية: (فِك عنّي أنا تعبان ودّي أنام)، قلت: (لمين تركتني)، قال: (بخافش عليك)، في تلك اللحظة رفعتُ نفسي لأمضي وأتركه بسلام، لكنه قال: (استنّى شويّ لحتّى يروح اللي عند القبر الثاني)، نظرتُ إلى يساري فرأيتُ شابًا عند قبر والده، عدتُ للجلوسِ أنتظره أن يذهب، في تلك اللحظة جاء أحدُ الصديقينِ ليرفعني ظانًّا أنّني لم أستطع الوقوف، فقلتُ له: (اتركني ما تخاف عليّ)، وعندما غادر الشاب الذي كان جالسًا إلى قبر أبيه، نظرتُ إلى قبر عاطف، فرأيته ينحرفُ نحو اليمين ويضع يده اليمنى تحت خدِّه وينام.

قولوا ما تشاؤون، لكنّني واثقٌ ممّا رأيت، وبعد كلّ هذه السنوات أنا أوثق بما رأيت الآن من ذلك اليوم، لأنّني عرفتُ لاحقًا أنّ عاطف كان يضعُ يده اليمنى تحت خدِّه وينام.

السرّ الثاني:

شيءٌ من قصيدته (جداريّة يوتيربي) التي خبّأها عندي، وقد قسمها عاطف إلى فصلين، فصل "التيه" وفصل "المعراج"، وفيها قال عاطف عن الموت ما لم يقله من قبل.

يقول فيها صاحب سيرة القميص وحالات الراعي وأنثى الفواكه الغامضة:

فصل التيه:

مُتأجِّجٌ.. هذي بدايةُ قصتي.. مُتأجِّجٌ هذي نهايتها معًا هو ذا عُـوائي مثلُ ذئبٍ في براري الكونِ فانتبهي لنزفي يا جِرارَ نبيذها الكونيِّ لستُ أطالُ موتًا يشتريني أو تطالُ يدايَ صفحَ قصيدتي أو صفحَ ربّتها وها إني الذي يغتالني قلبي وتهجرني ضلوعي.. ينثني ضلعي على قدحي المراوغِ فيه سمٌ لم تضعه سوى يدي.. هو ذا دليلي في متاهاتي التي ما جرّني غيري إليها.. بعضُ هذا الرّملِ كثبانُ القصيدةِ حين تذروها رياحي.. بعض هذي الريحِ صفرةُ ماءِ أنهاري التي قد كنتُ فاتِحَها فخانتني مجاديفي.. وبعضُ النهرِ هذا دمعيَ المفقودُ.. بعضٌ من دمي خمري.. وبعضٌ من فمي جمري.. وها بعضي يصبّ النارَ في بعضِ الفراغِ لتكتوي كلُّ السّلالـمِ ترفعُ النيرانَ نحو الغيمِ تمطرني بها.. هذي السّلالـمُ كنت أرفعها بشِعري حين أصعد للحبيبة ها هناك.. وها أنا وحدي على قهرِ الحقيقةِ أحتـــسي ذنبي نبيذًا.

هذا دليلي في رثاء قصيدتي لا أشتهيه غوايةً.. بل إنه الموتُ الجنونُ البكرُ يجترُّ البِذارَ إلى الحريق قُبيل نبتِ الزرع فيه.. ولا رثاءُ حبيبتي قَدَرٌ بدربِ الثاكلاتِ قصائدي.. بل إنها تنأى فيجتـرُّ العويلُ ربابةَ صدري وينهمرُ الرثاءُ على شبابيكِ القصائدِ.. فاحتفِلْ بالتّيه يا صدرًا يصادِرُ صوتَهُ.. ولتحتفلْ بالصّمت يا دمعًا صراخُ الكائنات أنينُهُ.. لا صوتَ يُغريني لأرثي ربةً.. لكنها تأبى عليَّ الدمعَ.. مِنْ هذي الصلاةِ تناولتْ روحُ الجنائز صمتَها والآسَ.. مَنْ لي غيرُ آلهةِ الغيابِ تؤمُّني إمّا أردتُ صلاة موتي؟ من يُسرِّحُ رغبتي في العيشِ؟ والآن ابتدأتُ مفاتِحَ الهذيانِ.. من أهذي على كتفيه إن جاء النحيبُ؟

فصل المعراج:

هي ذي بدايةُ قصتي مُـذْ كان لون التّمرِ أبيضَ.. دارت الدنيا فصار التمرُ أصفرَ.. صارَ لونُ التمر أحمرَ.. صار لون التمرِ أسودَ.. كانَ يا ما كنتُ.. يا ما كان.. كان.

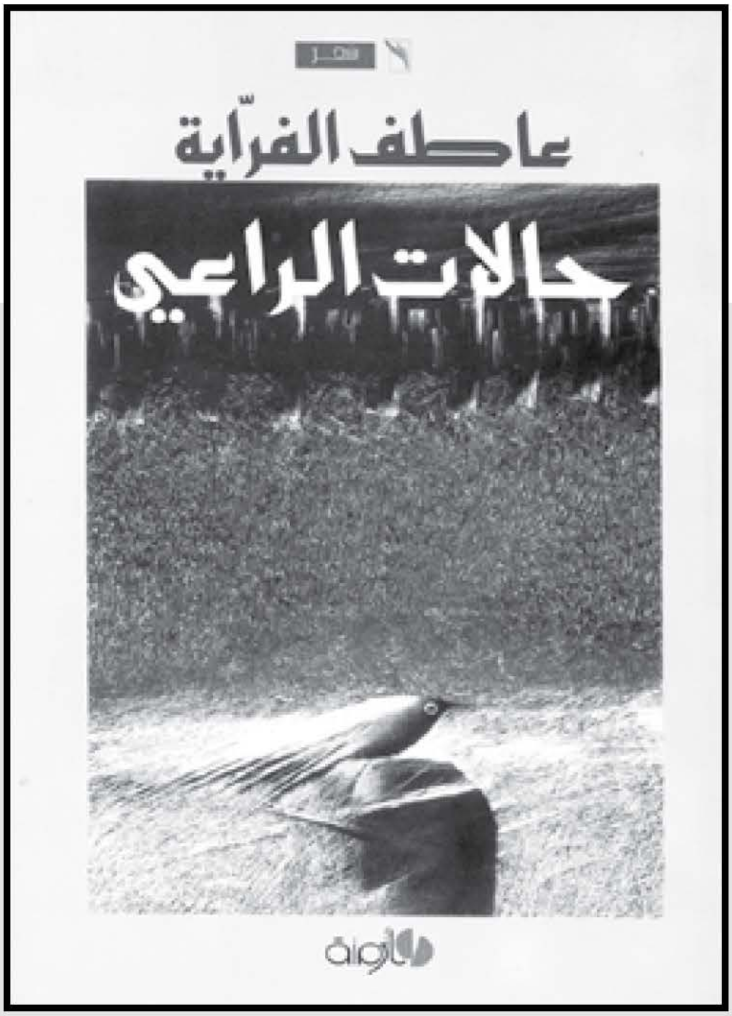
يا ربةً مُذْ غبتِ.. راحَ الخلقُ يرتبكون في لون السديمِ وضاعَ أبنوسٌ من الغابات يزحف للشواطئِ.. ضاعت الأفلاك عن أفلاكها.. ضاع الفَراشُ على كفوفِ اللون وارتبكت قناديلٌ تهيئُ عتْمها لجناحهِ المكسورِ.. ضاعَ الصقرُ عن شهر التكاثر.. راحت الأسماكُ تلحق ظلها في الشمس.. والأقمارُ تبحث في النوافذِ عن بقايا عاشقينَ... وخيبةٌ شبقُ الغيوم إلى الترابِ.. كخيبة المعنى على السَّجّادةِ الحمراءِ من عبدٍ توضأ بالسرابِ.. وخيبةٌ بحثُ السماء لوجهها عن زرقةٍ في البحرِ حينَ تراه أبيضَ.. خيبةٌ شبقُ الظنون إلى الحقيقةِ في مساماتِ الخليقةِ.. وخيبةٌ شبق الأصابعِ للكمنجاتِ التي أوتارُها عصبُ الخيولِ.. وكل ما يجري على ريش الحكاية خيبةٌ.

يا موتُ ها إني على وترٍ من المعنى وأوراقي على ريحٍ من البخّور والنارنج والحناء.. يا معنى ترجّلْ من أراجيح السماءِ... ويا بعيدةُ لو نزلتِ لكنتُ أوْصَفَ خلقِ ربِّ الكون للمعنى فها إني وصفتكِ.. أنتِ يوتيرْبي التي.. في الكبرياءِ وتشربين الكبرياءْ.

هذا غنائي فيكِ.. ها إني وصفتكِ مثلما لم يدركِ

الشعراءُ مـن قبلي ولا ما سوف يدرك أيّهمْ من بعد موتي هكذا.. إني رأيتك هكذا لم يدرك الشعراء ما أدركتُ تبًّا للقصيد وتبّ أنف الشعر منذ الخلق إنَّ الشعر دونك يستوي فيه البهاءُ مع الهراءْ.
(لم تتمّ، لا تتمّ، لن تتمّ).
هكذا تركها عاطف وكتب في نهايتها لم تتمّ لا تتمّ لن تتمّ.
وأظنّكم تعلمون الآن أنّها لن تتمّ أبدًا.

نَم يا صديقي بسلام، وأستودعك الله الذي لا تضيعُ ودائعه، وسلامٌ عليك في الأولين والآخرين، وسلامٌ عليك يوم ولدت ويوم غبت ويوم تُبعثُ حيًّا.



اللّا - مُنْجَز في النَّقد الأدبيّ العربيّ: سُؤال ما بيْن النَّقل والإبداع

د. مصطفى الكيلاني / تونس

يثَارُ اليوْم سؤال اللّا- مُنْجز ضمن المنجَز: اللّا- مُنْجز فكرًا نقديًّا في أضواء المناهج المُتّبَعَة، اللّا- مُنْجز تفاعُلًا بين الكتابة والقراءة..

اللّا- مُنْجز فكرًا نقديًّا

إنْ تحدَّد اللّا- مُنْجَز قراءةً بالكمّ، بالاختيار غير المبرَّر لنصوص دون أخرى، وبمعرفة مجتزأة عن قصد لينعكس ذلك في أداء القراءة ذاتها بالتَّغافل عن نصوص أو لعدم التوصُّل إليْهَا والحرْص على ذلك، فاللّا- مُنْجز فكرًا نقديًّا هو الاكتفاء غالبًا بالاشتغال على ظواهر أبنية النصوص بانتهاج سبيل الوصفيّة الّتي سادت النقد العربيّ تشميلًا بالثوابت المُتكرّرة المرجعيّة منذ بَدْء الاشتغال في سبعينيّات القرن الماضي على اللّسانيّات والأسلوبيّة والبنيويّة، سليلة الشكلانيّة، ضمن التَّسليم بَدْءًا ومرجعًا بما سُمّي "علم الأدب" الّذي أضْحَى مُختصر المفاهيم شبه الثابتة الما- قبليّة لتتماثل ملفوظات الأداء النقديّ عَامَّةً في مُتكرّرات تقريبيّة نُجملها كالآتي:

- **التَّسْليم بالمفاهيم النقديّة الما- قبليّة** ضمن تمثُّل دوغمائيّ لِـ"علم الأدب"، وذلك عند إخضاع النصّ وكُلّ النصوص الأدبيّة المقروءة لعَدَد من الثوابت التنظيريّة المُسبقة لتستبدّ ذات الباحث بالمقروء، ويُضْحي المقروء فَرْعًا لا أصلًا، لاحقًا لا سابقًا.

- **إعادة إنْتاج فكر تجميعيّ إكلكتيكيّ *(écléctique)*** باهت، وقد سَاد الفكر العربيّ الإسلاميّ عامّة خلال المنتصف الأوّل من القرن العشرين واستمرّ إلى سبعينيّاته، والنقد الأدبيّ هو جُزء منه. والتجميعيّة في السابق واللّاحق تتبدّى في اعتماد مقولات نقديّة من سياقات معرفيّة مختلفة والزَجّ بها في سياق جامع واحد ثمّ التعسُّف بها على رُوح النصّ المَقْروء وخُصوصيّته الجماليّة.

وبَدَلَ التوقُّف للنَّظر في متراكم المنجَز النقديّ للتفكير فيه ومراجعة صفة النقل المستبدّة به يُواصل النقد الأدبيّ العربيّ، التوغُّل في المتاهة ذاتها بالتَّجميع نقلًا في اتّجاه التُراث النقديّ وملخّصات النّقد الغربيّ بردّ المُتعدّد إلى واحد والمُختلف إلى مُؤتلف في اتّجاه آخر.

- التسْليم الما- قبليّ بواحديّة النصّ المُطلقة بما يتناقض وواقع النصّيّة، إذ النصّ مُتعدّد في واحد، والنَّظر إليه من موْقع واحد يحجبُ الكثير من حقيقة تعدُّده. فلحْظةَ نبدأ في القراءة يستحيل هذا الواحد إلى فُسيْفِساء نصوص مُتحرّكة تتناظم في بنْية دالّة واحدة، لذلك تتأكدّ الحاجة المعرفيّة إلى النَّظر من مواقع مختلفة، وبثقافة مُتعدّدة المراجع، كأن تستقدم لحْظة القراءة إليها للتَّحْليل والتَّأويل أو محاولة الفهْم، إضافةً إلى جماليّات الأسلوب، والفكر الفلسفيّ وعلم النفس التحليليّ وعلم الاجتماع وغيْرها من الحقول المعرفيّة، ممّا يستدعيه سياق النصّ ذاته تبعًا لخصوصيّة بنائه وتفرُّده دلالةً وتدْلالًا.

اللّا- مُنْجَز تفاعُلا بين المكتوب والمقروء

يُسلّم كثيرون في واقعنا الأدبيّ والثقافيّ بأنّ النقد لا يُمارسه إلّا المُختصّون، أمّا القراءة فهي أداء فرديّ حُرّ لا يستلزم كتابةً بعد قراءة، فقط هي للاسْتمتاع والانتفاع، لا غير. ولكنْ ما هي حدود القراءة المُختصّة المسمّاة نقدًا؟ وما هي أبعادها؟ وكيف تأتلف مع القراءة، أيّ قراءة؟ وكيف تختلف؟ وهل يُشترط في الناقد أو القارئ المُختصّ عند البدء ذائقة أدبيّة وفنّيّة عالية، ومعرفة، بل معارف عميقة؟ وكيف يُستفاد من هذه المعارف تفاعلًا وتفعيلًا في سياق التواصُل مع النصّ المقروء؟ وهل النصّ النقديّ مُوَّجّهٌ إلى النخبة ولا مُتقبّل له إلّا النخبة أمْ يستدعي العمل النقديّ الكتابة عن النصّ للنخبة وغير النُخبة؟ وهل أسهم الأداء النقديّ النُخبويّ في التقليل من عَدَد قُرّاء الأدب بمُختلف البلدان العربيّة في حين اشتغل النقد الأدبيّ في البلدان الغربيّة على نوْعيْن من الخطاب: مختصّ تُنتجه النخبة للنخبة، وتبسيطيّ يُؤدّيه الناقد المُختصّ الجامعيّ وغير الجامعيّ لشدّ انتباه جُمْهور القرّاء إلى الإبداعات الأدبيّة الجديدة؟

فالّذي حَدَثَ منذ عقود تمثّل في هَيْمنة كتابة نقديّة نُخبويّة بعدَد وفير من المفاهيم الملتبسة والمُصطلحات غير الدقيقة عند ترْجمتها، وكتابة أخرى مُتعجّلة سطحيّة تَعْمل أحيانًا كثيرة على تلخيص النُصوص الأدبيّة وتكتفي بتقديم فهارسها ولا تُؤثّر إلّا قليلًا في ساحة أدبيّة قرّاؤها هُم في تناقص دائم.

وإذَا بُحُوث ودراسات غارقة في الخُصوصيّة، يصعب فهمها أحيانًا حتّى لدى بعض من المُختصّين أنفسهم وعامّة القرّاء، تُعْتم المشهد الأدبيّ العامّ أكثر ممّا تُنيره، وبانتقاء غير مُبَرْهن عليه لنُصوص دون أخرى، كما أسلفْنا، وبمناهج مُتكرّرة تعتمد الوُثوقيّة في أغلب الأحيان بما يتناقضُ ورُوح المعرفة المُتجاوزة لذاتها باستمرار نحو آفاق أخرى جديدة.

البديل المنشود تحوُّلًا من النَّقل إلى الإبداع: لماذا؟ وكيْف؟

إنَّ ثقافة النَّقل هي مُحصّل ثقافة الاسْتسْهال، الرضى، الطُمأنينة، الاكتفاء بالمنجَز، التجميع، التلفيق، استقراء النصّ الأدبيّ بثابت المفاهيم وجاهزها، إطفاء الكثير من شعلة توهّجه المُضيء ليسْتحيل إلى هامش يُسْتدلّ به على جاهز الفكرة وثابت إطلاقيّتها: حالٌ من الازدواج، من الفصام يتبدّى اليوم في راهن وجودنا الفكريّ والثقافيّ بين لا وعي الانتساب إلى هذه الثقافة النقليّة وبين وعي ضرورة بناء ثقافة جديدة نقديّة في الأساس والمرجع بأن تسأل وتتساءل، ولا تسْتسْهل القضايا ولا تطمئنّ ولا تهدأ ولا تكتفي بالمُنجَز وتسعى إلى التوْليد بعد تجميع، وتغامر وتحلّل قبل أن تؤوّل وتتأوّل بالتفكير في المُنجَز ونقده قصْد مُراجعته وتجاوُزه وإثرائه بالمعرفة غير المكتفية بما هي عليه، مُجدّدةً لذاتها متجدّدة.

فلا إمكان لتأسيس جديد مُختلف عن سياقه إلّا بمراجعة ثقافة النَّقل السائدة في تفكيرنا عامّة، وتفكيرنا النقديّ الأدبيّ تحْديدًا، ومراجعة تكراريّته شبه المُعادة وشبه الساكنة، وتطوير مناهجه بمختلف المُقاربات من غير التّسليم بالمنهج الواحد المُتّبَع، وإلزام الجميع بالاصطفاف وراءه واعتماده القوْل الفصل.

فلا بديلَ عن النَّقل، بعد الّذي أسْلفْنا، إلّا بالإبداع، ولا إبداع إلّا بالحُرّيّة، ولا حُرّيّة في أداء العمل النقديّ إلّا بامتلاك الناقد القارئ ذائقة أدبيّة رفيعة ومعرفة ثريّة مرجعيّة مُتعدّدة الأُصول لا تذهب إلى مسطور السُبُل، بل تسْعى إلى المُغامرة وتثوير المفاهيم وتطويرها واستحداث المناهج المستمدّة من ذوات النُصوص المقروءة لا من خلال جاهز الأنساق المُسلّطة عليها.

وإنْ استلزمَ الإبداع الأدبيّ حدْس الكتابة بمُحصّل خبرة الفرديّة الكاتبة وثقافة المجموعة الّتي ينتمي إليها الفرد، فالإبداع النقديّ، باعتباره بعضًا من إبداع الفكر، يستدعي استخدامات العقل الذكيّة، تفجير قواه الكامنة، تحريره من الدّعَة والخمول الذهنيّيْن والنمطيّة ليستنبط وسائل تفكيره، مفاهيمه المرجعيّة ومصطلحاته من النُصوص الأدبيّة المقروءة، شأن الأدب الغربيّ الّذي هو فكرٌ متولّد عن نُصوص أدبيّة غربيّة مقروءة، إذْ هو في المحصَّل منطلق منها، عائد إليها.

إنّ مُنجَز النقد الأدبيّ، في آخر هذا القوْل، ثابت، ونَفيهُ عدميّ، لأنّه مُثبّت بالعنَاوين والأسْماء، وهو إلى ذلك يحمل في ذاته مشروعًا لمُنجَز آخر قادم مختلف، مُنجَز فكريّ إبداعيّ يذهب إلى ما بعد الإكلكتيّة (écléctisme)، إلى المختلف عن التَّجميع بمنهج المُراكَمة المعرفيّة العامّ.

إنّ سؤال الانتهاء هو تقريبًا سؤال الابتداء في هذا القوْل: كيف يُحرّر النقد الأدبيّ العربيّ النصّ الأدبيّ من مسبق المفاهيم ليتحرّر ويندفع خارج مَتَاهة ثقافة النَّقل؟ كيف يُؤسّس له مفاهيمه، مصطلحاته، مناهجهُ الخاصّة بما لا يتعارض مع علوم اللّسان والتوْظيف الأدبيّ ومختلف العلوم الإنسانيّة، والفكر الفلسفيّ منها في المقام الأوّل؟

الصّور الزّائفة والمحاكاة

SIMULACRES ET SIMULATION

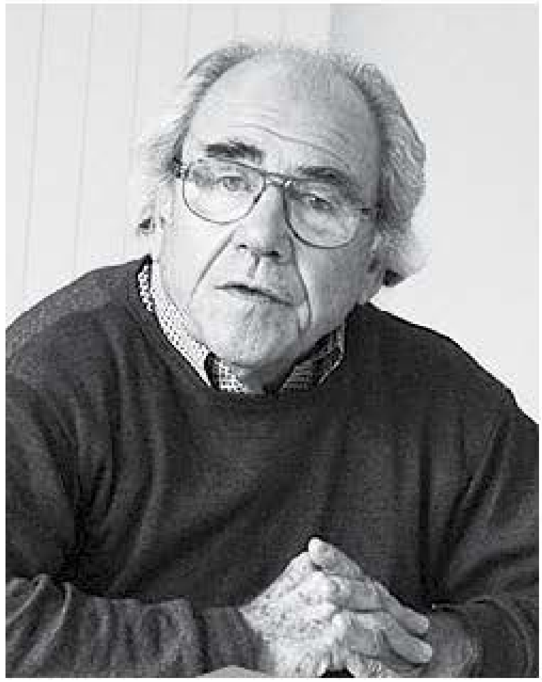
د. آلاء العمري/ الأردن

إنّ فكرة المحاكاة ممتدّة في الحضارة الإنسانيّة، وقد ضربت بجذورها منذ فجر التاريخ، إذ وثّق الفلاسفة مبدأ المحاكاة كأسلوب تعبير فنيّ، بغض النّظر عن الوسط الذي ينقل الرّسالة، وأسموها فنونًا.

وإذ تفاوتت نظرتهم للفنون إلّا أنّهم حافظوا على نظرتهم العامّة لها على أنّها نوع من التّعبير البشريّ الأصيل لها، لكنّ فكرة المحاكاة تطوّرت مع الزّمن بما يتوافق والفكر السّائد عبْر الأزمان، فباستطاعتنا تتبُّع تطوُّر فكرة المحاكاة من أيّام أرسطو إلى يومنا هذا، فقد بدأ أفلاطون بعرض فكرة المحاكاة ضمن قصّته المشهورة عن الكهف، وما ترتّب عليها من تبعات رفض الفنّ لكونه نسخة رديئة عن الواقع؛ ليأتي بعدها أرسطو مدافعًا عن الفنّ منفذًا لمشاعر الإنسان والتّنفيس عنه، معلّلا وجوده كمحاكاة لما قد يحدث في واقعنا.

وأخيرًا، يأتي "جان بودريار"؛ ليأخذ المحاكاة إلى جدليّة أخرى، تفصل المحاكاة عن الواقع، لتخرج بشكل جديد من الصُّوَر الزّائفة.

لقد عُرِفَ أفلاطون بمدينته الفاضلة، التي عنت بوضع المُثُل العليا ناموسًا لها، إلّا أنّه هاجم الفنّ والشّعراء في الفصل العاشر من كتابه المدينة الفاضلة، ويعود هذا العزل القسريّ لهؤلاء الشّعراء لحقيقة فهمه للفنّ كمحاكاة للمحاكاة؛ كونه يعدّ الفنّ محاكاة للمثل، فقد غدا بعيدًا مرّتين عن الطّبيعة. غير أنّ أرسطو بدأ بطرح فكر المحاكاة في الفصل السّابع في قصّته الرّمزيّة عن الكهف، وكيف أنّ هناك أشخاصًا مقيّدين، لا يستطيعون رؤية إلّا ما يُطرح لهم من ظلال، ومن النّادر أن يخرج أحدهم ليرى الواقع، ليعود، فيخبر النّاس بوهمهم الذي يعيشون فيه،



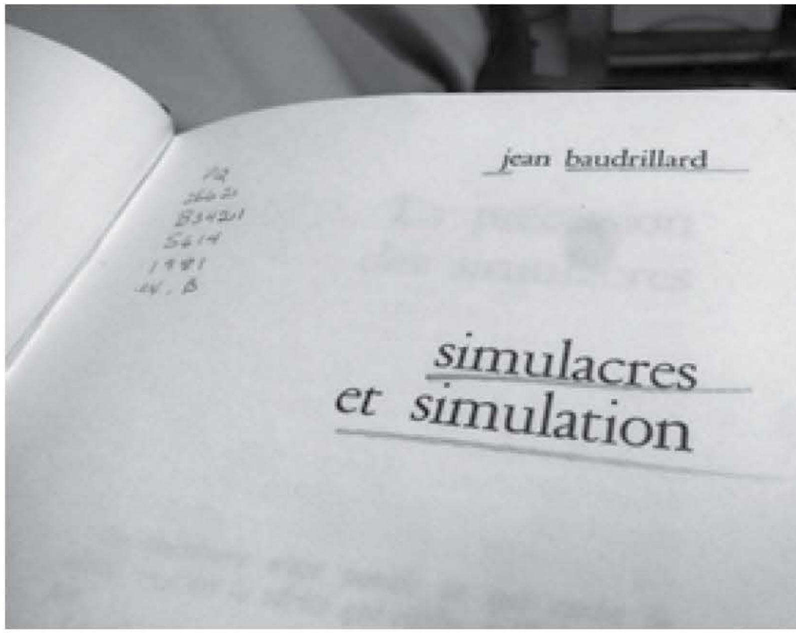
جان بودريار

وكانت هذه حال الفيلسوف بالنّسبة لأفلاطون، فهو يعدّ الفيلسوف مَن استطاع رؤية العالم بشكله المجرّد، وليس كما هُيّئ للعامّة من زيف وتناقل للخبرات. وبالمقابل، يأتي الشّاعر ليقلب الآية، ويرسم صورة للمُثُل الموروثة على شكل شعر؛ ليؤجّج المشاعر، ويرسم صورًا مختلفة بالضّرورة عن الواقع، فالمحاكاة عند أفلاطون صورة مشوّهة عن الواقع، مرّة في ذهن العامة، وعلى الفيلسوف إرشادهم لما هو حقيقيّ، ومرّة أخرى من قِبَل الشّاعر الذي ينقل خيال العامة إلى شعر.

وهنا، يتدخّل أرسطو تلميذ أفلاطون بالتّعليق على طبيعة المحاكاة، وتبرئة اسم الشعر من اتّهامات أفلاطون في كتابه الشّعر، مؤكّدًا أنّ مصدر الفنّ هو تقليد الواقع، لكنّه اختلف مع أفلاطون على طبيعة المحاكاة، فالفنّ بالنّسبة لأرسطو ما قد يحدث أو ما يحتمل وقوعه (probability). وقد كان هدف المحاكاة عند أرسطو هو التّطهير (purgation)، فعندما يرى الإنسان مصائر الآخرين، يشعر بالتّنفيس عمّا بداخله؛ وعليه، فإنّ على المحاكاة أنْ تمثّل كلّ ما هو متطرّف لتبلغ هدفها، إذ إنّ هناك صنفين للدراما: فإمّا أن تكون التّراجيديا أو الكوميديا، وفي كلّ حالة تأخذ المحاكاة أبعد نقطة من الاحتمالات؛ لتصل إلى النّقطة الأخرى.

ففي التراجيديا، يكون البطل في أسمى المراكز والقوة ليصل في آخر المسرحيّة إلى الحضيض؛ بينما نجده في الكوميديا بطلًا يصعد من الحضيض إلى القمّة، وكلّ هذا ضمن إطار ما هو محتمل، وليس نسخة طبق الأصل للواقع كما هي عند أفلاطون، ففي نهاية المطاف، نجد أنّ المحاكاة تهدف للتّنفيس.

وبعيدًا عن كل الأصول القديمة، يصبح من الجدير مناقشة الصُّوَر الزّائفة والمحاكاة في فكر ما بعد الحداثة، فهو أقرب ما يكون لواقعنا المحسوس، الذي نعيشه كل يوم، من خلال مناقشة فكر "جان بودريار"؛ لما له من وصف دقيق في عكس الواقع المزيف الذي نعيشه، فقد راح بفكر المحاكاة لما هو أبعد ممّا نوقش بهذه الفكرة، وهو من أبرز فلاسفة ما بعد الحداثة، الذين ناقشوا هذه الفكرة، وذلك لطرحه الصُّوَر الزّائفة والمحاكاة في كتاب بالعنوان نفسه باللّغة



الفرنسيّة (Simulacres et Simulation) في عام 1981.

ومن وجهة نظر "بودريار"، فإنّ الصُّوَر الزّائفة -اصطلاحًا- هي صور لأشياء بلا أصول، أو لم يعد لها أصل، بينما المحاكاة تعدّ صورة لعمليّة موجودة في الواقع أو لها أصل في العالم.

هنا، نجد أنّ "بودريار" يتّفق مع الذين سبقوه بأنّ المحاكاة تنبع من الواقع، لكنّه خرج باستنتاج آخرعن طبيعة المحاكاة، التي وصلنا إليها في يومنا هذا، فقد اتّجه العالم للخلط بين الواقع والخيال في الآونة الأخيرة، كما بيّن "بودريار" في كتابه هذا، وكما نرى في حياتنا على عدة أوجه: كالإعلام، وصرف العملات، والرّأسماليّة العالميّة، والتّمدّن، واللّغة. والسّبب الرّئيس لهذا التّحوّل بين الأصل والصّورة هو الاعتماد الإنسانيّ على الرّمز في الحياة اليوميّة، ما أدّى إلى التّشوُّه الكبير بين الأصل والصّورة إلى أنْ أصبحت الصّورة بلا أصل.

وتنبع هذه الظّاهرة، كما يرى "بودريار"، من استبدال العامّة الواقع والمعنى الحقيقيّ بالرّموز والإشارات، وأنّ التّجربة الإنسانيّة محاكاة للواقع، بالإضافة إلى أنّ هذه الصُّوَر الزّائفة ليست وسيطًا للواقع، أو حتّى وسيطًا خادعًا للواقع، ولا ترسي قواعدها في الواقع ولا تخفي واقعًا، بل هي ببساطة تخفي كلّ ما يكشف لنا ألّا شيء له علاقة بالواقع في فهمنا لحياتنا الحاليّة، والصّور الزّائفة التي يقول بها "بودريار" هي الرّموز والدّلالات للحضارة والإعلام، التي تبني واقعنا المتلقّى، أي: الفهم المكتَسَب، الذي تكوّنه، وتفهمه حيواتنا، ووجودنا المشترك، فقد آمن "بودريار" بأنّ المجتمع أصبح مشبعًا بهذه الصُّوَر المزيّفة، وأنّ حيواتنا أصبحت مشبعة بقوالب المجتمع، إلى أن أصبح المعنى كاملًا بلا معنى، عن طريق التّشويه اللّامنتهي، وقد سمّى هذه الظّاهرة "توالي الصُّوَر الزّائفة".

وتتكوّن الصُّوَر الزّائفة بالتّدريج، وتعبُر أربع مراحل للوصول إلى الزّيف، ففي المرحلة الأولى، جُلّ ما يحدث هو النّسخ، فتكون النّسخة انعكاسًا صادقًا لواقع عميق، وهي بهذا تكون مظهرًا جيّدًا ضمن ما سماه بودريار "النّظام المقدّس". بينما تكون المرحلة الثانية تشويهًا للواقع، حيث تصبح الإشارة نسخة كاذبة، حيث تحجب وتبدِّل الواقع كصورة شريرة، فهي من "النّظام الشّرير".

وهنا، لا تكشف الإشارات والصُّوَر الواقع بصدق لنا، بل تلمِّح لوجود واقع مخفي لا تستطيع الإشارة ذاتها احتواءه. وتقنع المرحلة الثالثة بوجود الواقع العميق، حيث تتظاهر الإشارة بأنّها نسخة صادقة، فهي نسخة بلا أصل، وهنا تدّعي الإشارات والصّور أنّها تمثّل الواقع، بينما لا يتمّ أيّ تصوير، وتكون الصُّوَر العشوائيّة مجرّد اقتراح لتدلّ على أشياء لا علاقة لها بها، ويسمّي "بودريار" هذا "نظام السّحر أو الشّعوذة"، وهو نظام من دلالات الألفاظ الجبريّة، حيث يستدعي كلّ المعنى الإنسانيّ بشكل صناعيّ، ليظهر مرجعًا للحقيقة الخفيّة. وفي المرحلة الرابعة الأخيرة، نجد الصُّوَر الزّائفة بشكلها النّقي، حيث لا علاقة للصّور الزّائفة بالواقع بأيّ شكل من الأشكال، وهنا تعكس الإشارات إشارات أخرى، وأيّ ادّعاء من قِبَلها بالواقعيّة مبنيّ على الإشارات الأخرى، وهو نظام من المعادلة التّامة، حيث لا داعي للمنتجات الثّقافيّة أن تدّعي بأنّها حقيقيّة، بمعنى ساذج، لأنّ تجارب حيوات المستهلكين صناعيّة بشكل أساسيّ، حيث أيّ ادِّعاء للواقعيّة يصاغ بمفردات صناعيّة فائقة الواقعيّة.

وقد وجد "بودريار" الصُّوَر الزّائفة في عدّة ظواهر، وأوّلها الإعلام المعاصر، بما فيها التّلفاز والسّينما والمطبوع والإنترنت، وهي مسؤولة عن تشويش الحدّ بين المنتجات التي نحتاجها لنعيش حياتنا، وبين السّلع التي صنعتها الصُّوَر الدّعائيّة، وعليها نستطيع القياس على كثير ممّا نعيشه من زيف بالصّورة؛ والثّانية في قيمة التّبادل، حيث تقاس قيمة السّلع على المال، وليس على فائدتها، وبالمقابل تقاس الفائدة، وتعرف بناء على الاحتكار لتقييم التّبادل؛ والثّالثة بالرّأسماليّة الدّوليّة، حيث تفصل السّلع والمنتجات عن النّباتات والمعادن والمواد الأصليّة والعمليّات (بما فيها الأشخاص والسّياق الحضاريّ)، التي جاءت السّلع منه؛ ورابعها التّمدّن، حيث يتمّ فصل الإنسان عن عالم اللّاإنسان وتمركز الحضارة حول أنظمة سلعيّة كبيرة، لدرجة أنّها تعمل على التّغريب؛ وأخيرًا، وجد "بودريار" ظاهرة اللّغة والأيديولوجيا، حيث نجد اللّغة محصورة في تصنيع لعبة القوّة (علاقات القوة) بين المجموعات الاجتماعيّة، وخاصّة عندما تمؤسس بعض المجموعات القويّة نفسها في مراكز التّحكُّم.

وختامًا، فإنّ المحاكاة في يومنا هذا أصبحت زيفًا واضحًا وتضليلًا صارخًا لواقع ما عدنا نعيشه، وما زال الإنسان في بحث مستمر عن أجوبته الوجوديّة العويصة، التي تزداد تعقيدًا مع كلّ تقدُّم حضاريّ يحقّقه الإنسان، فبعد عصر الآلة، أصبحنا نعيش عصر الفضاءات الأثيريّة والتّواصل الاجتماعيّ، فأحدنا يعيش من خلال هواتفه الذّكية، وكمبيوتره المحمول الموصول بالإنترنت، ووصولنا إلى الآخر أصبح عبْر وسائل صناعيّة وهميّة في فضاءات تحكمها الشّركات، بينما انفصلنا عن لمس الآخر، والكلام المباشر معه إلّا قلّة قليلة يرفضهم المجتمع لعدم مواكبتهم لصرعات العصر الجديد.

غيم على العالوك

د. حسين جمعة/ الأردن

تَجْربةُ حبيب الزيودي الشعريّة تجربةٌ صائتةٌ شكلًا ومضمونًا، يتدافع سعار تأثيرها بانسجام تام.. يغلي في أعماق الشاعر، ويقتحم دواخله النفسيّة لجلاء مدى الإحساس بالانكسار والهزيمة أمام السَّطوة العاتية لأصحاب القرار، والضّعف وعدم القدرة على المنازلة في ظلّ افتقاد السَّند الدّاعم؛ فالشاعر لا يمتلك شيئًا سوى نظْم الشعر وتدبيجه، الذي يرى فيه سعادته الحقيقيّة وعنوان حياته الشقيّة وكينونته الإنسانيّة، ويريد بالشعر أن يشق طريق المحبة، ويتغلب على برودة العزلة وقسوتها وامتصاص القلق القاهر، والدفاع عن ذاتيّته وعن الإنسان عامة لتخليص روحه من قذارة المجتمع الطبقيّ الفاسد، الذي لا يعرف العدالة.

من هنا، أضحى شعر حبيب الزيودي همّه الأوّل والأخير، وقضيّته الضاجة؛ حيث تبلور وعيه العنيف بذاته وبيئته المحيطة، وتهلّلت في شعره مخاوفه وتردُّداته، وبرقت أوهامه واستشرافاته، وتمظهرت شعبويّته بكامل ثقلها وألقها في جوهر روحه ذاتها، ولم تقتصر على مفرداته ومعجمه الشعريّ أو نسج خيوط الشعر وتوليف سداه.

ترافقت طهارة القرية وعبث المدينة في تحفيز مكامن موهبته، واستنهاض إحساسه بالاغتراب، واشتداد قلقه الممض على الرّغم من اعتداده العنيد بنفسه وبأصالة شعره وتفوُّقه؛ ممّا نغّص عيشه وهزّ كيانه، فأدركه الإحباط أحيانًا، وأفضى ذلك إلى استجماع الحب والمعاناة في وحدة متكافئة من الدرجة والمرتبة ذاتها، وكان حبّه لقريته حادًّا ومستجابًا يتغلّب كثيرًا على معاناته الفرديّة، إذ إنَّ الحياة في القرية كينونة مثاليّة

رائعة، يجد فيها الطلاقة والانسجام والعيش الهانئ المشترك، حيث يتناغم الحلم والواقع، ويلتقي الشاعر بالطبيعة وجهًا لوجه، فهو لم يستشعر قط أنَّ المدينة منزله.. بيته وحياته.

العالوك، سرير طفولته ومدرج خطواته الأولى في هذا الكون الغريب. وهو حين يلتمس العودة إلى القرية لا يريد أن يعزل الجسد عن الظِلِّ ليَظَلَّ الإحساس بالاندماج عاصفًا وراسخًا، والاقتران بالأرض فائرًا ومستفزًا، وأن لا تتوزّع الروح بين الجسد والظلّ مع مرور الزمن.

المدينة التي كان يرى فيها حلًّا لجميع تطلُّعاته، واستقباله بالحفاوة التي تليق بشعره خيَّبت آماله وردَّته حاسرًا، ولم ترفق به وتحقِّق شيئًا من طموحاته، لأنَّ بلوغ الغايات في المدينة لا يتوقّف على الموهبة ونظم القصيد، وإنَّما يحتاج إلى ذكاء من نوع محدَّد وإلى سند يصونه ويحميه ويرفعه إلى أعلى المستويات، وهذا ما كان يعوز حبيب الذي بقي منشدًّا إلى ريفيّته الساذجة، ولم تنطبق عليه معايير النجاح في المدينة من تزوير وتلفيق ومداجاة وأباطيل؛ يقول حبيب:

ظلام المدينة يغتال كل عصافير روحي
وكل النوافذ مغلقة،
والظلام يفحُّ
فيفتح للعابثين جروحي.

النوافذ مغلقة أمامه، وليس أمامه سوى العيش، كما عاش الأجداد والأسلاف، ومع أنَّ هذا غير ممكن، لأنَّ الحياة تتبدَّل، والقرية أصابها شيء ممّا أصاب المدينة؛ فإنه يبقى بحاجة لأن تسبغ عليه المدينة قسطًا ولو ضئيلًا من خيراتها. ولهذا، استمعنا إلى طنين شكواه يتسلل إلى عروق شعره للفت النَّظر إلى مرارة عيشه ومكابداته لانتزاع رغيف خبز لأبنائه:

لكنَّنا في غابة وأنا انتزعتُ رغيف أولادي بِشِعري.

ويبدو أنه يوحي بذلك إلى أنَّهُ قدَّم أحيانًا بِشِعره بعض التَّنازلات للحصول على كفاء مؤونة أولاده، الذين أشار إليهم أكثر من مرّة لهذا الغرض وبهذا الصّدد؛ فالشاعر المتمرد لا يخلو من تناقضات وإيماءات متباينة تبرق فيها حالات من شرود وانتباه.

ويضجّ ديوانه الأخير "غيم على العالوك" بمرّ الشَّكوى من عسف الزَّمن وقلّة الحيلة، وتتعالى صرخاته واستغاثاته كي تجد مَن يستمع إلى صدى كلماته ويفزع إليه ويعينه في حمل قسط من أعبائه.. وهو في مسلكه هذا يسعى إلى إشراك المتلقّي في التأليف، وجذبه إلى تفهُّم مغازي الشعر البعيدة، بما يحمله من عبء ثقافي واجتماعي، وليس بقوة المشاعر والانفعالات حسب، حيث يبرز سحر الكلمة والعبارة؛ فالمفردة أو العبارة المختارة بعناية لها قوّة اللُّغز، وتكشف موقع مركز الانطباع، الذي تتركه مادة الشعر، وتجلي عمق المشاعر المكنوزة من رغبات حبيسة وحركات داخليّة غامضة، وكذلك

مدى قدرة الكلمة على نقل زخم ما يغلف العقل والقلب من تداعيات وأفكار ونبضات عند صياغتها ونظمها في سلك من الشعر. ودليل ذلك سيماء العنوان "غيم على العالوك"، الذي يتبدّى فيه تعدُّد المحمولات وتباين مخارجها وأهدافها، والتي تتلخّص في معنيَيْن: إيجابي وسلبي، لكن الدّلالة السلبيّة هي الغالبة؛ فالغيم لفظ مأخوذ من الغمّ وهو شدّة الكرب والمعاناة والظمأ القاتل، مع إمكانيّة ضئيلة بالانفراج وأن يجود الجوّ بقليل من المطر، الذي يحمل بصيصًا من التفاؤل والأمل على الرّغم من نكد الواقع ولا إنسانيّته:

وطويتُ قلبي، لم أجد روحًا حنونًا كالقصيدة لم أجدْ.
وطويتُ أيامي أبيع وأشتري، شعرًا بخبزٍ، خاسرًا، في غابة..
وأقول يا قلبي الحياة جميلة،
حتى ولو ألقتكَ في فلواتها بين السِّباع بلا سند.

تتبدّى في هذه السطور إشعاعات التّداخل المبدع بين الكلمات والصور والمؤشرات، ليأتي تداعي الكلمات مؤثرًا؛ فتتوزَّع وتنتشر المعاني الدالة في شتى الاتجاهات معبِّرة عن ثقافة الخطاب الشعري عند حبيب الزيودي، وحيويّة التعبير ودقته.. حيث المرونة في بناء الجملة وتراكب المفردات.. من تقديم وتأخير، وانتظام الإيقاع وترتيب نظام القافية المسجوعة، إذ



نجد أنَّ الكلمة المفردة تبدو في ذاتها واعتياديّتها سهلة وميسورة، لكنها هنا ترتقي إلى مصاف متانة الصخر، فمكانها يحدد وقعها في النفس، وفي السلك الذي ينتظمها مع غيرها من الألفاظ والكلمات، فتتجلّى قشرتها الصوتيّة، وتجري عليها تحوُّلات مذهلة لم تكن في متنها المنفرد.. أي أنَّ تنظيم المفردات يأتي بالمستغرب واللا عادي؛ حيث يشكِّل منظومة لغويّة وفق الهدف والغاية وشروط التواصل الفني لإدراك عالم الشاعر والولوج إلى دواخله النفسيّة.

ومن هنا، فإنَّ الكلمة المتشكلة فنيًّا، هي وحدة الخطاب الشعري، وهي تحتاج إلى رصد وتأمُّل لتجتمع وتُكتنَز في وحدة واحدة ذات دلالة فنيّة عميقة، تبتعد عن المعنى القاموسي، وتدخل في ارتباطات مغايرة، ووفق معايير فنيّة متواشجة ومتباينة لتبرز مدى أصالة الشاعر وعمق تفكيره المؤدّي إلى بلوغ مقصده الشعريّ.

وهذا ما أجاده حبيب، وأقام عليه صرح فنِّه ومتن شعره وبنيانه، واستطاع أن يتحف الساحة الأدبيّة، وفي فترة قصيرة، بأشعار تحمل هموم المواطن والوطن، وترق إلى مصاف الشعر الرائع الذي يستجمع الأصالة المتينة والإبداع الحقيقي، فاستحقَّ بهذا الاستهداف أن يكون في مقدمة الشعراء الجدد في الأردن وخارجه.

قراءة في رواية
"قبل ضياع الجنّة"
للرِّوائي "صادق عبدالقادر"

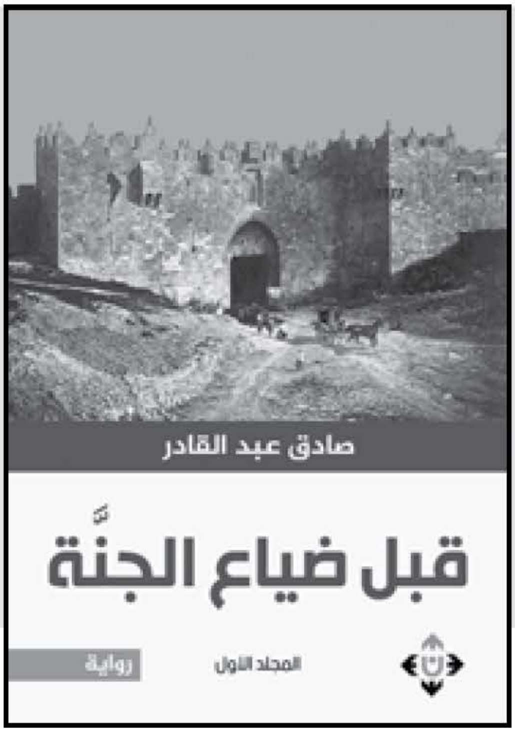
د. محمد عبدالله القواسمة/ الأردن

في هذا العصر، عصر التطوُّر الهائل في التكنولوجيا ووسائل الاتصالات الإلكترونيّة يَتضاءلُ الاهتمامُ بقراءة الرِّوايات كبيرةِ الحجم؛ فلم يَعُدْ للإنسان وقتٌ كافٍ كي يُمضي الساعات الطوال والأيام في مطالعة رواية من مئات الصفحات إلا إذا كان قارئًا غيرَ عادي أو دارسًا أو باحثًا يتطلّبُ عملُه ذلك. ربّما كنتُ أحدَ هؤلاء حين قرأتُ ثنائيّةَ روايةِ صادق عبدالقادر "قبل ضياع الجنّة" (عمان، الآن ناشرون، 2018) التي تقع في حوالي ألف صفحة من القطْع المتوسط.

لعلَّ هذه المقدمةَ تُتيح لنا الوقوفَ على موضوع الرِّواية الذي جعلها بهذا الحجم، وبيانِ أهمِّ ملامحِها، وما يُنبئُ به عالَمُها.

تبدأ أحداثُ رواية "قبل ضياع الجنّة" في العام 1920؛ أي في نهاياتِ الحكم العثماني وبدايةِ الانتداب على فلسطين قبل أن تُقرَّه عصبة الأمم المتحدة عام 1922، وقبل قيام دولةِ إسرائيل عام 1948. تدورُ أحداثُ الرِّواية في فلسطين، وخاصة في رام الله وقراهما، مثل: دورا القرع، وعين يبرود، ويبرود، ثم تتوزَّع على كثير من مدن فلسطين وقراها من القدس إلى الخليل ويافا ورفح وبيت لاهيا وغزة وغيرها.

يتناولُ الجزءُ الأول أحداثًا تتصل بشخصيّة رجل يُدعى عبدالحق، ورثَ السيادةَ على قرية يبرود من أيام الدولة العثمانيّة، ولم تُمسّ سيادتُه عند مجيء بريطانيا منتدَبة على فلسطين؛ لأنه



انتقل بوَلائه من تركيا إلى بريطانيا العظمى، وكان يمتلكُ تلك المِنطقةَ ومَن عليها، ويقتلُ كلَّ مَن يقفُ ضدّ الإنجليز وضدّ مصالحه، كما فعل مع الشيخ الأزهري عبدالحليم عطا الله الذي كان ينتقد بريطانيا، ويدعو إلى مقاومتها، وكما قتلَ أمَّ حسن ابنةَ قريته لأنها وقفت في وجهه عندما استولى على أرضها. وتتشتتْ عائلةُ عبدالحق، وتنتهي الأحداث التي تتصل بشخصيّة عبدالحق بعدما تراه ابنتُه سارة مع زوجة أبي الخيزران الذي يعمل عنده، وبعد أن تُغتصبَ سارةُ نفسها، وتختفي بعد تلك الحادثة.

ويُقدّم الجزءُ الثاني من رواية "قبل ضياع الجنّة" الصراعَ الإقطاعي الدامي بين آل الطاهر وآل قاسم الذي تمتدّ جذورُه من أيام الدولة العثمانيّة حتى مجيء الانتداب البريطاني. وتدورُ أحداثُه في مِنطقةٍ واقعة بين قريتي بيت جبريل والدوايمة، من منطقة الخليل. "كان صراعًا بلا نهاية. كانت كلّ جدّة وكلّ أم وكلّ أب من كلتا العائلتين يربّي ابنه أو حفيدَه ويُنشِّئُه من أجل الأخذ بثأر العائلة. وطوالَ أربعين عامًا تربَّص مَن تبقّى مِن كلِّ طرف بالطّرف الآخر"(ص441)، وكان آل الطاهر أكثرَ عددًا وعلى اتِّصال بمراكز نفوذ الأتراك؛ فانتصروا على آل قاسم، لهذا نصحَ كبيرُهم قاسم بيك ولديه درويش الملقَّب بحجازي وعبدالحميد بالرَّحيل، لأنهما لا يقدران

على مواجهة آل الطاهر. لكن، بينما كان درويش برفقة والده في عيادة الدير، يُعالَج من الجرح الذي أصابه في معركة سابقة، هجم آل الطاهر على مَن تبقى من آل القاسم وأبادوهم جميعًا عدا عبدالحميد الذي نجا، ولم يستطع أن ينقذ فاطمة زوجةَ أخيه.

هكذا، بعد إبادة آل قاسم يتشرَّدُ درويش وعبدالحميد في البلاد، فيتَّجهُ عبدالحميد إلى الصحراء في جنوب فلسطين، أمّا درويش فيتَّجه إلى يافا بعد أن يختفيَ مدّة في مغارة في منطقة يبرود.

لا تكتفي الرِّواية بذكر الأحداث المتصلةِ بالصِّراع العائليّ على الأرض، بل تتَّسعُ رقعتُها النصيّة بعرضِ كثير من الأحداث التاريخيّةِ التي شهدتْها فلسطين في الماضي والحاضر؛ فتتحدَّثُ الرِّواية عن بوّابة العامود التي كان الحجاج المسيحيون يدخلون منها إلى القدس، منهم أميرة ويلز، وإمبراطور النمسا في القرن الثامن عشر، كما يذكر ذلك جدُّ عبدالحق، وقد كانت تسمّى بوّابةَ الأجانب، أو بوّابة الأصدقاء، وتسمّى أيضًا بوابةَ النصر، وبوابة الشام، وبوابة المحراب.

هذا الاسترجاع لحوادث التاريخ والمجتمع يقابلُه كثرةُ التَّفاصيل والإفاضةُ في السَّرد والوصف والحوار كما في الرِّواية البلزاكيّة. ويمكن معاينةُ كثرةَ التفاصيل في وصف العربة الفاخرة التي للشيخ عبدالحق؛ إذ يصفُ الساردُ الجوادين اللذين يجرّانِها، ومقعديها، وسقفَها وجوانبَها، ودواليبَها، وما تراكمَ على زجاجها من غبار(ص6-5)، وكذلك في وصف حفلة الطعام التي أقامها الحاج عبداللطيف لعائلتي الطاهر والقاسم، نوردُ منها وصفَ كيف تَصنعُ إحدى النساء الخبزَ على الصاج؛ "تُلوّح العجينَ المرقوق وتَفردُه فوق الصاج حتى إذا جفَّ قلَّبتْه على الوجه الآخر لثوانٍ حتى يَحْمَرّ، وحينها كانت تَنزَعُه عن الصاج وتَضعُه قريبًا منها"(ص456).

ومع أنَّ بدايةَ الرِّواية في العام 1920 -كما ورد في افتتاحيّة الفصل الأول- إلّا أنَّها تتجاهلُ أحداثَ هذا العام التي من أهمِّها ثورةُ القدس؛ فلم تتطرقْ إليها الرِّواية مع أنَّ الشخصيّة الأولى في الجزء الأول؛ الشيخ عبدالحق، قد مرَّ وهو في عربته ببابِ العامود، وتذكّر جدَّه عندما طلبَ منه أن يهيئ نفسَه لزيارة القدس، ولكنّه يُتوفَّ في صباح اليوم التالي.

ومن اللافت أنَّ عنوانَ الرِّواية "قبل ضياع الجنّة" قد يتبادرُ إلى الذهن أنه يشيرُ إلى الأحداث التي كانت قبل ضياع فلسطين، لكنَّ الجنّةَ هنا ليست فلسطين بأرضها التاريخيّة، بل هي الأرضُ التي كانت تتنازعُ عليها العائلتان في ذلك الوقت؛ فلم يكن الصِّراعُ في الرِّواية بين الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة من جهةٍ والاستعمار البريطاني والحركة الصهيونيّة من جهة أخرى، بل كان الصِّراعُ صراعًا إقطاعيًّا بين العائلات الفلسطينيّة نفسِها.

ولعلَّ نهايةَ الرِّواية تُظهر طبيعةَ هذه الجنّةِ عندما يَعثرُ البطلان درويش وعبدالحميد على كنز العائلة الذي دفنَه أبوهما في أرضه قبل أن



يطردَه منها آلُ الطاهر. والكنز ما هو إلا جرّةٌ ليس فيها غير أوراق ملفوفةٍ على شكل أنبوبٍ رفيع، فيها كواشينُ أراضٍ، يرفعُها عبدالحميد بيده وهو يخاطبُ أخاه: "هذا هو الذَّهب يا درويش، هذا هو الكنز الذي تركه لنا أبونا".

فالأرض التي يجب الحفاظُ عليها من الضياع هي أرضُ آل القاسم، والضياعُ يعني ذهابَها إلى العائلة الأخرى، وليس إلى الحركة الصهيونيّة. وهذا يدلّ على أنَّ الرِّواية تركِّزُ على التخلُّف الذي عاشه الشعب الفلسطيني لينشغل في الصِّراعات الداخليّة دون أن ينتبهَ إلى الخطر الصهيوني المحدق بالأرض الفلسطينيّة. ولكن الحقيقةَ التاريخيّة التي لم تركِّزْ عليها الرِّواية هي أنَّ الحركةَ الوطنيّة الفلسطينيّة وقفتْ ضدّ المشروع الصهيوني من بداية الزَّمن الخارجي للرِّواية؛ فكانت انتفاضة القدس عام 1920، ويافا 1921، وثورة البراق 1929، وثورة 36، وحركة عزالدين القسام التي تأسّست عام 1931، وبدأت عمليّاتها الفدائيّة عام 1935. فهذه الحركات والثورات لم يكن لها تأثير في أحداث الرِّواية عدا هبّة يافا عام 1921.

في النِّهاية يجب أن أشيدَ بهذا النَّفَس الملحمي الذي يبرهن على مقولة "جورج لوكاتش" بأنَّ الرِّواية الحفيدُ الأولُ للملحمة، ثم بتلك البراعةِ في بناء الشخصيّات سواء الرَّئيسة أم الثانويّة؛ إذ تناسبَتْ صفاتُها مع المهمّات التي قامت بها، مثل شخصيّة حجازي، وعبدالحميد، وعبدالحق وابنِه مبروك القزمِ الذي فضحَ سلوكَ والده، وكشفَ عن ضميرِه الخرب، ثم بالقدرة على فهم المجتمعِ البدوي والقروي على امتدادِ الأرض الفلسطينيّة، وتقديمِ ذلك في صور واقعيّة صادقة، ولغةٍ سليمة.

تآليف التَّصحيح اللُّغويّ
بين النَّظريّة والاستعمال

د. عماد زاهي نعامنة/ الأردن

شَغَلَ البحث في مسألة التَّصويب اللغويّ حيّزًا ليس بالهيّن في الدرس اللِّساني القديم، بما عرف بلحن العامّة، بدءًا من كتاب (ما تلحن فيه العوام) للكسائيّ، بعد أنْ أخذ اللَّحن يتسلّل إلى الألسنة؛ فتعدَّدت كتب اللَّحن، وتفاوتت في أسس تبويبها وترتيب مادتها.

ونُلاحِظُ على تآليف التَّصويب اللغويّ لدى علماء العربيّة القدماء تكرار موادها وشواهدها، واكتفاء بعضها بإعادة تبويب كتب سابقة، من ذلك كتاب الجواليقيّ (التكملة فيما تلحن فيه العامة) ومنهم مَنْ أكبّ على النَّظر في كتب من سبقه نقدًا، مُنكِرًا كثيرًا من مواده، كما في كتاب (إصلاح المنطق) لابن السكيت، واللخميّ في كتابه (الردّ على الزبيدي في لحن العامة)، وكتاب ابن السيد البَطَلْيَوْسي (الاقتضاب في الرد على أدب الكتاب لابن قتيبة)، وغيرهما.

وتوالى التَّصنيف في درس التَّصويب اللغويّ في سيرورته، فما إن وصلنا إلى الدرس اللِّساني المعاصر حتى كثرت التآليف، وبلغت شأْوًا يفوق الضبط والتدقيق عدًّا (نصّار، حسين، 1986، ج1/97). ولعلّ كثرة هذه التآليف ترجع إلى الحاجة وما تعيشه اللغة العربيّة من حالة الصراع على البقاء أو الثبوت الذي تستمد قوَّته من النص المقدّس، والتراث، والهويّة، أملًا في ديمومتها وحفظ صورتها، مقابل قوى التحوُّل المتمثلة في شوكة العولمة وأدواتها من حواسيب وشبكات عنكبوتيّة وفضائيّات، وتلتقي قِيَم الثبوت وقوى التحوُّل في ملتقى التجاذب بينها في مجالات التعليم والترجمة والإعلام والإعلان والاقتصاد، فتتوالد من هذا التجاذب ظاهرتا الازدواجيّة والثنائيّة، بفعل ما نشهده من وقائع في جدل اللغة مع قِيَم ثبوتها أو بقائها والعوامل



التي تتجاذبها في منزلتها وسيرورتها (الموسى، نهاد، 2007، ص65).

إنّ الحكم على استعمال لغويّ ما أنه خطأ يقتضي التريُّث وتقليب الأمر على غير وجه، والتبصُّر في مظانّ المدوّنة اللغويّة على امتدادها الزمنيّ، إذ إنّ رَجْعَ النَّظر في المسألة، والاستقراء الواعي ربّما يتكشّفان عن وجهٍ من العربيّة لم يخطر على البال للوهلة الأولى؛ فالمتبصِّر في مصنّفات علماء اللغة المتصدِّرين لمسألة التَّصويب اللغوي يجد أنّ بعضهم يقع في شرك ما عابه على غيره، ورآه خطأ، فيستعمل ما كان نهى عنه، ولعلّ أكثر ما يقع ذلك في الجانب التطبيقيّ أو الأداء والاستعمال. فيتشبّث فيه أحدهم في موطنٍ ما -سواء في المصنّف الواحد أو غيره من مصنَّفاته الأخرى- غير أنه ما يلبث أن يفارق موقفه في موطن آخر، مستدرِكًا على نفسه ما ذهب إليه آنفًا، من ذلك ما استدركه محمد علي النجار على نفسه في كتابه "لغويّات وأخطاء لغوية شائعة" (الموسى نهاد، 1990، ص61، و107).

ومثله -أيضًا- إقرار محمد العدناني في معجمه (معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة) الذي صرّح فيه عن تراجعه عن بعض ما كان خطر له في معجمه (معجم الأخطاء اللغوية الشائعة) الذي ألّفه قبل معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة؛ بعد أنْ تبدّى له خطأ بعض ما ذهب إليه إثرَ رَجْع النَّظر ودوام البحث، وإعمال الفكر في مظانّ اللغة، حيث قال: "وقد عثرتُ حتى الآن على مادَّتين كنتُ خطَّأْتُهما في معجم الأخطاء الشائعة... فأحببتُ أن أعتذر إلى القرّاء من عدم ذكر ذلك في مقدمة معجم الأخطاء الشائعة..." (العدناني، 1984، المقدمة).

إنّ نظرة فاحصة في مصنّفات التَّصحيح اللغوي لدى علماء العربيّة المعاصرين تُظهر الفجوة بين النظريّة والتَّطبيق أو الاستعمال والأداء التداوليّ، فمعرفة العربيّة على مستوى المادة النظريّة ليس بالضرورة أن يكون حصنًا على مستوى الأداء أو التطبيق، وسأعرض هنا نماذج تُظهِر بوضوح تلك الهُوَّة التي ينبغي ردمُها: من ذلك تخطئة الأب أنستناس الكرملي نعْت الجموع بالصيغة (فعلاء)، في مثل: كريات بيضاء، والصواب -

برأيه- أن يُقال: كريات بيض بدلًا من بيضاء... (الكرملي، الأب أنستانس، 1935، ص421). ولكنّ الكرملي ذاته في أثناء حديثه استعمل نعت الجمع بصيغة (فعلاء)، فقد قال في أثناء تعليقه على كتاب (الربيعيات) لروفائيل بطي: "...على أنّ في تلك الأزاهير خنافس سوداء تدأب في سلبها روائحها وأطايبها... (الكرملي، الأب أنستانس، 1926، ص157)، بل إنّ الكرملي كرّر تداوله وصف صيغة الجمع بصيغة (فعلاء) في موطن آخر، إذ قال: "...وما لها من الأيادي البيضاء..." (المصدر السابق، ص441).

ومنه أيضًا تخطئة مصطفى جواد جمْع (معجم) جمع تكسير على معاجم، ورأى أنَّ الصَّواب جمعه جمع تكسير على معاجيم أو جمع تصحيح على معجمات (جواد، مصطفى، 1925، ص62). ولكنه في موطن آخر ذهب إلى قياسيّة جمع (معجم) على معاجم (الأب أنستانس الكرملي، أغلاط اللغويين المعاصرين، ص14).

ومنه أيضًا ما نجده لدى محمد شريف أبو الفتوح في كتابه (من الأخطاء الشائعة في النحو والصرف واللغة)، فقد جعل منهجه اتّباع اللغة الفصيحة في الاستعمال في ما ورد له استعمالان أحدهما أفصح من الآخر أو أكثر استعمالًا في الفصيحة، من ذلك -مثلًا- تعدية الفعل (شكر) بنفسه، وبحرف الجر (اللام)، فاستعمله في مقدمة كتابه متعديًا بنفسه، إذ قال: "وإنّني إذ أشكر كلّ من قرأ كتابي، وعلَّق عليه لأخص بالشكر..."(شريف، محمد أبو الفتوح، 1979، ص7). ولكنه في موطن آخر من كتابه ذاته عدَّ استعمال (شكر) متعدِّيًا بنفسه اللغةَ الفصيحة (المصدر السابق، ص281).

ويخطّئ زهدي جار الله في مؤلَّفه (الكتابة الصحيحة) استعمال (الكفاءة) بمعنى الكفيّ والكفاية والكافي، غير أنّه في الكتاب ذاته استعمل (الكفاءة) بمعنى الكفاية (المصدر السابق، ص314).

وكثيرًا ما نجد نظير ذلك لدى محمد العدناني فنراه يخطِّئ استعمالًا ما، ثم ما يلبث أنْ يستعمل هو ما نصّ على تخطئته، كما في مصنّفه (معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة) الذي ألّفه بعد شيوع مصنّفه (معجم الأخطاء الشائعة)



الذي صنّفه عام ألف وتسعمئة وثلاثة وسبعين، من ذلك -على سبيل المثال- أنّه خطّأ استعمال الظرف (بينما) في درج الكلام(العدناني، 1984، ص90). ولكنّه لم يلتزم استعمالها صدرَ الكلام، إذ استعملها في درج الكلام غير مرّة في كتابه ذاته (العدناني، 1984، المقدمة).

ومنه ما خطَّأه العدناني في (معجم الأخطاء الشائعة)، ثمّ تراجع عنه في (معجم الأغلاط اللغويّة المعاصرة)، فقد ذهب في الأول إلى تخطئة إدخال حرف النفي على الحرف "قد" (العدناني، 1980، ص200)، ولكنه في الثاني عدل عمّا خطَّأه ورأى صواب دخول النفي على (قد) الحرفيّة، مُعزِّزًا ما ذهب إليه باستعمال الحرف (قد) مسبوقًا بنفي في شعر الأعشى الجاهلي، واستعمال ابن جني، وبما ورد في بعض معجمات اللغة العربيّة (العدناني، 1984، ص132).

ومن ذلك -أيضًا- أنّ العدناني لم يرتضِ استعمال (حسب) دون أن تُسبق بأحد حرفي الجر الباء أو على، مُقرِّرًا أنّ "الأعلى أن نقول: على حَسَب... أو بِحَسَبِ..."(العدناني، 1984، ص 537 - 538). ولكننا نجده في موطن آخر يستعمل لفظة (حَسَبَ) غير مسبوقة بأحد حرفي الجر الباء أو على (العدناني، 1984، ص149، و495).

وتتبدّى الفجوة بين النظرية والاستعمال –أحيانًا- في المُصنَّف الواحد، من ذلك ما نجده لدى العدناني، كتخطئته إضافة (نفس) إلى الاسم المؤكّد، مثل: جاء نفس الرجل، "والصواب: جاء الرجل نفسه" (العدناني، 1984، ص252). ولكنّه في معجمه ذاته يستعمل ما نهى عنه (العدناني، 1984، ص60). ومنه أيضًا تخطئته فصل (أن) المصدريّة الناصبة عن (لا) النّافية، في مثل قولهم: (أراد أن لا يتكلم)، ويرى أنّ صوابه يكون بالإدغام(العدناني، 1984،ص 29)، ومع ذلك نجد العدناني يستعمل (أنْ) مفصولة عن (لا) مع أنها عاملة في الفعل أي ناصبة، في مواطن كثيرة من معجمه ذاته (العدناني، 1984، ص 15، 38، 123، 175، 233، 263) وكذلك تخطئته كتابة العدد (مئة) بألف، هكذا: مائة، ويرى أنّ الصواب كتابتها دون ألف (مئة)؛ وفق رأي الكوفيين (العدناني، 1984، ص233). ولكنّه استعمل في موطن آخر من معجمه ذاته كلمة (مئة) بالألف (العدناني، 1984، ص152)

لعلَّ في ما سبق قدرًا كافيًا لتبيان ما يجري من تآليف وتصانيف في ميدان التصويب اللغوي -في أحايين ليست بالقليلة- إلى حلبة سجال بين أتباع كلّ فريق، بل بين أنصار الفريق الواحد، وكأنّ غايته -في كثير من حالاته- استعراض للقدرات اللغويّة ليس إلّا، يؤكِّد ذلك ما نلمسه لدى كلا الفريقين كثيرًا ممّا يخالف تنظيرهم تطبيقَهم، أو استعمالهم وتداولهم اللغويّ، وكثرة استدراكهم على أنفسهم.

إنّ من حقّ العربيّة علينا أن تتكاتف الجهود لإعلاء شأنها؛ لئلا تبقى عرضة لمن يرتجلون التَّخطئة أو التَّصويب، وإنه -كما يقول بديع يعقوب في مقدمة معجمه (الصواب والخطأ: "إنّ تخطئة الصَّواب أكثر ضررًا من كتابة الخطأ، وعليه نرى



الأب أنستانس الكرملي

أنّه من الخير، بل من الواجب على حكومات الدول العربيّة أنْ تُصادر بعض كتب التّخطئات اللغويّة المتأخرة؛ لكثرة ما تخطِّئه من أساليب فصيحة صحيحة".

قائمة المصادر والمراجع:

- جار الله، زهدي، الكتابة الصحيحة، المطبعة الأهلية، بيروت، لبنان، د.ط، 1977.
- جواد، مصطفى، المباحث اللغوية، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، مج5، 1925، ص10.
- شريف، محمد أبو الفتوح، من الأخطاء الشائعة في النحو والصرف واللغة، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط2، 1979.
- العدناني، محمد، معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- العدناني، محمد، معجم الأخطاء الشائعة، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
- الكرملي، الأب أنستانس، عثرات الأقلام، مجلة لغة العرب، بغداد، العراق، مج4، 1926.
- الكرملي، الأب أنستانس، لا تقل كريات بيضاء، مجلة المجمع العلمي، دمشق، سوريا، مج 3، 1935.
- الكرملي، الأب أنستانس، نقد كتاب الربيعيات لروفائيل بطي، مجلة لغة العرب، بغداد، العراق، 1926.
- الموسى، نهاد، اللغة العربيّة وأبناؤها- أبحاث في قضية الخطأ وضعف الطلبة في اللغة العربيّة، مكتبة وسام، عمّان، الأردن، ط2، 1990.
- الموسى، نهاد، اللغة العربيّة في العصر الحديث: قِيَم الثبوت وقوى التحول، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ورام الله، غزة، 2007.
- نصّار، حسين، المعجم العربي نشأته وتطوره، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، ط2، 1986.

التحوُّل في (التحوُّل)
لـِ"ميشال بوتور"

جلال برجس/ الأردن

حَتّى هذه الأيّام تكاد الرِّواية العربيّة التجريبيّة تكون نمطًا سرديًا مستهجنًا، يُعتَبر كاتبها خارجًا على الملّة الكلاسيكيّة للرِّواية، وحتى يمكن أن يُكفَّر أدبيًّا، من قِبَل شريحة من النقّاد، ومن جهة بعض القرّاء الجدُدُ الذين توهَّموا أنَّ لديهم قدرة نقديّة على مُعاينة الرِّواية، وذلك بالطبع ما كان ليحدث إلّا لغياب النَّقد الحقيقيّ، البعيد عن المُعاينات الانطباعيّة المُستعجَلة، والتحيُّز والشلليّة، وتلميع الأسماء بعيدًا عن النص بكل حياديّة.

إنَّ التَّجريب الرِّوائي في فرنسا خاصّة لم يُجابَه بما جوبهت به الرِّواية العربيّة التجريبيّة، وذلك -برأيي- عائد إلى ظروف وشروط الحداثة وما بعدها في تلك المنطقة، فقد مرَّ القارئ الفرنسيّ بمسارات سابقة هيَّأته لأيّ جهد تجديدي قد يأتي، بخلاف القارئ العربيّ الذي انشغل بقضايا فرَضَتها عليه المناخات السياسيّة، والاجتماعيّة العربيّة.

إلى جانب رواية "الغيرة" لـِ"ألان روب غرييه"، و"الريح" لـِ"كلود سيمون"، و"الانتحاء" لـِ"ناتالي ساروتويكاد"، يكاد يكون "ميشال بوتور" في روايته "التحوُّل" واحدًا من أهمّ الأمثلة الحديثة على كسر الحواجز، والذِّهاب بِنَفَس جريء إلى بُنى جديدة في الرِّواية، التي خرجت على سائد السَّرد الفرنسي آنذاك، فحصل هذا العمل الرِّوائي الصادر عام 1957 عن دار (مينوي) على جائزة "رينودو"، وتُرجم إلى عشرين لغة، ولاقى اهتمامًا كبيرًا، ومقروئيّة عالية لم تنقطع حتى الآن، باعتباره أهمّ إصدارات الرِّواية الجديدة، وأكثرها جرأة وإشكاليّة، انطلاقًا من عنوانه "التحوُّل" الذي جعل للرِّواية بالفعل أن تكون طريقًا لتحوُّل مهمّ في شكل، ومضمون، وانتباهات

الرِّواية الفرنسيّة في القرن العشرين.

أراد "ميشال بوتور" عَبْر روايته هذه أن يعاين إمكانيّة تحوُّل أفكار، ومسلَّمات كثيرة، عَبْر شخص واحد طيلة رحلة في القطار من باريس إلى روما، خارجًا على عالم أسرته المكوَّنة من زوجته "هنرييت" وأولاده، نحو عالم جديد يعيد له شبابه مع "سيسيل" المرأة التي أحبّها، وذهب ليلتقيها.

عبْر تلك الرِّحلة التي صارت مُعادلًا موضوعيًّا لرحلة الحياة بحدِّ ذاتها، كأنَّهُ خرج على سائد عيشه وحياته، تتغيَّر قناعات وأفكار ومسلَّمات الرّاوي عند المحطّات، والتَّحويلات التي يمرُّ بها القطار خلال الرِّحلة، وأيضًا عَبْر ذلك السَّيل من الأفكار، والهواجس، والتصوُّرات التي ينقلها لنا "بوتور"، وذلك عَبْر استخدام ضمير المخاطب لاستنطاق شخصيَّته، وذلك في ما يشبه دخول كاميرا إلى مجاهيل النَّفس البشريّة ومُعاينة هواجسها، وأفكارها، وأحلامها، وقراراتها التي تتغيَّر مرّات ومرّات عَبْر تلك الطريق، في محاولة ناجحة لاختطاف القارئ، وتنصيبه مكان الرِّوائي، هذه الخطوة التي -برأيي- تحقق نجاح أيّ عمل روائي يفسح مجالًا للقارئ بأن يكون شريكًا في النص، إن لم يشعر بأنه كاتبه.

وهذا بالطبع لا يمكن أن يتحقَّق دون أن تستلهم الرِّواية قضايا الإنسان المعاصر بعيدًا عن الإغراق في الأيديولوجيّات والعناوين الكبرى. فالإغراق في التَّفاصيل الصغيرة منها والكبيرة في "التحوُّل" لم تأتِ مجانيّة، أو مجرَّد ثرثرة روائيّة كما بات يُطلق على بعض الأعمال الروائيّة هذه الأيام، إنَّما هي تفاصيل الصورة التي لن تصبح كاملة، ولن تتحقَّق مشهديّة الفكرة إلّا بانتهاء قراءة العمل وتأمُّله. وهذا ما فعله عربيًا -على سبيل المثال لا الحصر- إدوارد الخرّاط، ومؤنس الرزاز، وغالب هلسا، وتيسير سبول، وسليم بركات، في الرِّواية التجريبيّة العربيّة الحديثة.

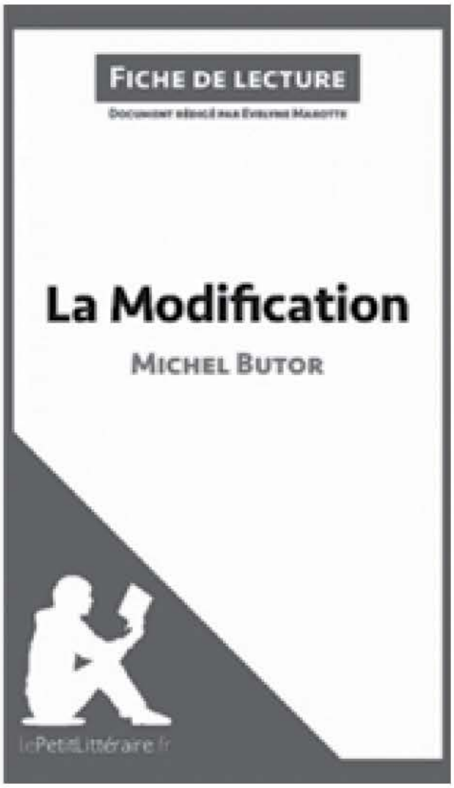
تبدأ رواية "التحوُّل" بالعبارة التالية: (وضعتَ قدمَكَ اليُسرى على الفرضة النحاسيّة) مخاطبًا فيها قارئه المفترض، والذي بعد نجاح روايته، يصبح قارئه الواقعيّ الذي يتزايد عدده باضِّطراد، وتتنوَّع وجهات تأويله لما قرأ. وبناء على ما صار يسمى (فن البدايات في الرِّواية)، ومدى نجاحها، فإنَّ "بوتور" بهذه العبارة قد دفع بقارئه ليكون منذ البدء شريكًا ومتلقيًا للنص. فلم يكن اختيار "بوتور" لضمير المُخاطب إلا لتتحقَّق عناصر كثيرة في عمله الرِّوائي الفذّ هذا، فأوَّل ما سيتبادر من أحاسيس للقارئ هو شعوره بأنَّ سارد العمل قد حقَّق اختراقَ حواجزه، والتَّماهي به، وكأنَّ ما يحدث أثناء قراءة الرِّواية هو سرد استعادي لِما حدث لكَ كقارئ، وما يمكن أن يحدث حاضرًا ومستقبلًا.

إنَّها الخطوة الأكثر خطورة في كسر الحواجز المفترضة للقارئ كإنسان بقي لردح من الزَّمن يعتقد أنَّ الكلاسيك بكلِّ تجلِّياته وأبعاده محض مسلَّمات لا يمكن الخروج عليها. وهذا إنَّما يرتبط بفكرة الحريّة التي لا يمكن للقطيعة بينها وبين والإنسان أن تُحَلّ مهما توهّمنا ذلك، حتى في

أقسى ظروف غيابها.

ورغم أنَّ هذه الرِّواية تسرد تفاصيل عوالم النَّفس، وتجلِّياتها الداخليّة بكل براعة، إلّا أنَّ الكلمة فيها قد استحالت إلى كاميرا تنقل تلك التفاصيل، دونما أيّ ملل يحدث للقارئ الذي له أن يرى ما يسرد/ يصوِّر الرِّوائي. فكل تفصيل له علاقة بالحكاية، وهذا من شأنه أن يحوِّل مخيّلة القارئ إلى شاشة عرض لتلك الصور الغزيرة التي اجتهد "بوتور" بنقلها، دون أيّ ضرورة للتكثيف الذي ينادي به بعض النقاد والروائيين. فالصورة في هكذا نوع من الرِّوايات ناقل للفكرة، مثلها مثل الكلمة في سياق المونولوج، والديالوج.

في هذه الرِّواية تشعر كقارئ أنَّ الرّاوي يصف كلّ شيء، مثل القطار من الداخل، المسافرين، الفضاء الخارجي للقطار قبل انطلاقه، الفضاء الخارجي للقطار في المحطات، ذكرياته، أحلامه، وهواجسه. وهذا برأيي لم يكن وصفًا مجانيًّا، أو حشوًا على غرار ما يحدث في الروايات التي تفتقد لجودة الفكرة وتجلِّياتها في النص، إنَّما تأسيسًا لفكرة أكثر عمقًا، بما أنَّ الحكاية كلها في هذه الرِّواية تدور حول شخص هرب من عالم الزوجيّة إلى عالم امرأة أخرى، فكرة ربَّما يراها القارئ موازية للفكرة الرئيسة فيها، وهي استنطاق كلّ الأشياء، الهامشيّة منها، والحاضرة بقوة. ففي هذا العمل، تجاوز "ميشال بوتور"، عناصر الرِّواية المُتعارف عليها، وجعل روايته عبارة عن نصّ سردي طويل، استعاض عن دعائم الرِّواية الكلاسيكيّة فيه، بعناصر جديدة تتكئ



على الإغراق في التفاصيل الداخليّة والخارجيّة، وهشَّم فيه الوحدة الزمنيّة الواحدة، وجعلها متوافقة مع ثيمة التحوُّل التي تميَّزت بها الرِّواية، وجعل نصّه الذي يشبه إلى حدٍّ ما التَّفكير بصوتٍ عالٍ، منصّة للُّغة يمكنها أن تقول كلّ شيء يتعلّق بهذه الحياة، بكلِّ جرأة القول بعيدًا عن الغنائيّة التي امتدَّت من الشِّعر إلى الرِّواية أيضًا.

انطلاقًا من عبارته التي لم يتوقَّف عن ترديدها في حواراته (الكتابة انتصار على الموت) يمكننا أن ندرك أنَّ "ميشال بوتور" حاكى في روايته التجريبيّة هذه فكرة الحياة، والانتصار لها على الموت، وهو يسافر من مدينة إلى مدينة، وينقل لنا كلّ التَّفاصيل بمستوياتها المختلفة، ويقنعنا بفكرة التحوُّل التي لم تتعلّق فقط بقناعات الرّاوي حيال حياته وما حوله، بل أيضًا حيال الرِّواية التجريبيّة وإمكانيّة وصولها لقلب القارئ وعقله، بما أنَّ الحياة بحدِّ ذاتها رحلة بين نقطتين، تتحوَّل عَبْرها كثير من المسلَّمات، وتولد قناعات جديدة.

بنية الاستهلال
في القصص العربي

د. إيهاب محمد زاهر/ الأردن

تأتي أهميّة"الاستهلال" في القصة من كوْنها عنصرًا يتوزّع تأثيره على مدارين؛ الأوّل: نفسي استقبالي، على اعتبار القصّ الأدبيّ رسالة (مرويًّا) صادرة عن مُرسِل (راوٍ) قاصدة (مُستقبِلًا) مرويًّا له؛ فمن منظور الاتّصال يتحتّم النّظر إلى أدبيّة القصّ أو شعريّته من خلال أركان الرّسالة (المُرسِل والمُستقبِل) في سياق مُشترك تقع الرّسالة على مسافة منه. وهذه المسافة تشغل آليات تحويلية من السياق إلى المرسلة فيما يخص المرسل إبداعيًا، ومن المرسلة إلى النص، عبر السياق فيما يخص المستقبل تأويليًا[1].

أمّا المدار الثاني، فهو بنيوي أسلوبي، يتمثّل في البُعد البؤري الذي ينهض به الاستهلال في إضاءة دلالات القصة ومضامينها وسياقاتها وما سيأتي من أحداث، وما ستكون عليه الوظائف الرّئيسة في القصة، كما يبيّن الاستهلال عنصر التّغليب؛ إذ يرد ذكر عنصري الزمان والمكان بإشارات لفظيّة زمنيّة ومكانيّة أو شخصيّة. وهذا ما جعل "جيرار جينيت" يرى أنَّ عمليّة تحليل النص القصصي لا بد أن تنطلق مستوعبة ثلاثة أبعاد[2] هي:

- الحكاية: أي صلة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما- وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد تدخل في تحليل الوظائف.
- السرد: وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (الخطاب) القصصي والحكاية.
- الخطاب القصصي أو (النص): وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مورداً حكايته في صلبها؛ فثمة علاقة قائمة بين الحكاية التي تسردها نصاً والحكاية المروية، أو بين ما يطلق عليه اختصاراً الخطاب السردي أو الحكاية.

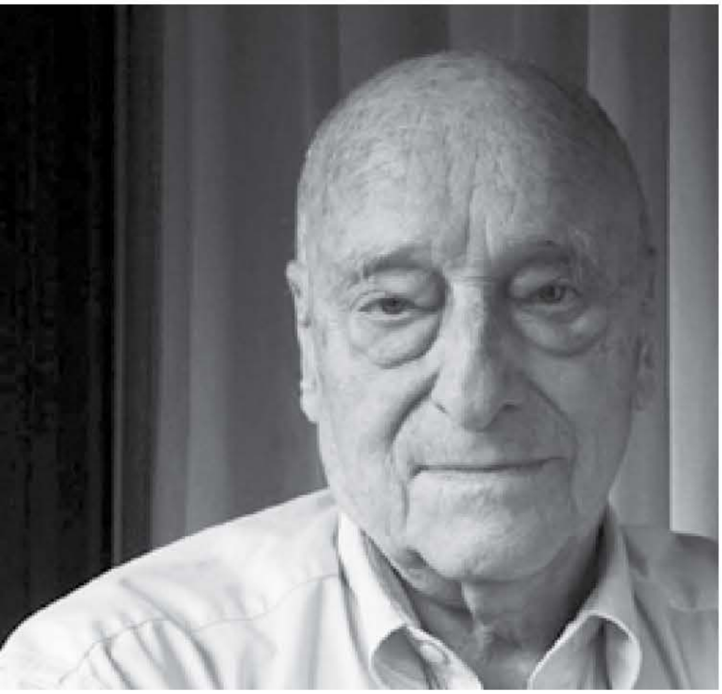
من هنا، كان ارتباط القول (الحكي) بـ(طريقة القول أو الحكي) قضية تلازميّة ضروري توافرها في عملية تحليل القصة نقدياً ولا سيما أنَّ هذه القضية التلازمية سيكون لها الأثر الفاعل في توجيه (وجهات نظر) السارد في السرد حين تدرس طرائق السرد وآلياته في مباحث الرسالة القابلة، إذن كل مفصل من مفاصل البناء الهيكلي للقصة يوفِّر قيمة بنائية مهمّة لإجمالي قيمة العمل الأدبي واستقراء دَوْر وأهميّة كل مفصل تؤتي أكلها في فهم العمل الأدبي بأكمله.

ويُعدُّ "الاستهلال" مفصلًا مهمًا من مفاصل الخطاب القصصي، فكما أنَّ النِّهاية لها أهميّة تستأثر باللَّحظة الحاسمة التي ينفكّ فيها الصِّراع بين البنية الشكليّة من جانب، وبنية الموضوع التي تنعكس خواص السياق الاجتماعي فيه من جانب آخر، وبما تحمله الخاتمة من عناصر إثارة تخيليّة للمتلقي وتحصيل متعة الاكتشاف وانفراج الأزمة وتحصيل الغاية، هذا فضلًا عن النهايات المفتوحة وهي تفتح أفقًا متجدِّدًا للاحتمالات والتَّدعيم المتكرِّر للظاهرة (مضمون القصة)، كان للاستهلال أهميّة منفردة من ناحية تأديته وظيفة جلب انتباه القارئ أو السّامع أو المُشاهد.

فالاستهلال يحمل ضمنًا تاريخيًا وتقليدًا ما، وله بعد ذلك، أعراف بناء وطريقة قول، وقد يكون أقرب -في حالات ما- إلى المبدأ الشفاهي في القول وفي العمل، وكثيرة هي إشارات القدماء البلاغيين والنقاد العرب إلى الاهتمام بالابتداءات والطوالع، وكان أكثر اشتغالهم على قوة التأثير النفسي التي تنهض بها الابتداءات الجيِّدة؛ ولهذا عدَّها (أسامة بن منقذ) دلائل البيان حيث قال: "أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان".

ومتى ما توجَّه النَّظر إلى النص الأدبي على أنه وحدة نسيجيّة مترابطة تتناسب فيها العلاقات العضويّة لتكون كلًا موحدًا يشدّ بعضه بعضًا ويؤول بعضه إلى بعض،أمكن أن ندرك القيمة التي ينهض بها الاستهلال في الإيذان والتَّلميح بالمقابل من الوظائف والأحداث.

بناءً على ذلك، بدت ضرورة اشتمال الاستهلال من ناحية بنيته الداخليّة على جملة مظاهر ومقوّمات؛ يقف في مقدمتها ثراء الكلمة، والصورة، وقابليّة إثارة التَّأويل والتَّداعي؛ فالنص ليس جملًا متراصفة يقولها راوٍ أو متكلم، وإنما



جيرار جينيت

هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلاليّة بخيوط ممتدّة مشدود إليها.

من هنا، كان الاستهلال مسبارًا مهمًا لتشخيص براعة الراوي أو الأديب في إنجاز استهلال قويّ الوشيجة بمفاصل النص من خلال بنيته السرديّة التي يقف منها فعل الزمان والمكان والشخوص، مكوّنات أساسيّة لبنية أي نص سردي، فمن خلال التحرُّك الحُرّ والمتمكنّ داخل هذه المكوِّنات، أمكن إنجاز تشكيلات أسلوبيّة متطوِّرة تشكِّل بمجملها فنيّة الخطاب الأدبي بأكمله.

إنَّ التطوُّر الحاصل في بنية الاستهلال القصصي في العصر الحديث، في مجال القصة والرواية، هو واحدة من أهمّ سمات الفن الروائي والقصصي الحديث، وذلك بفعل التطوُّر الهائل لتقنيات الكتابة الروائية الحديثة. في حين يختلف الاستهلال في نصوصنا التراثيّة العربيّة؛ إذ يتسم بالارتجاليّة والشفاهيّة التي توجز الحدث كي تصل إلى استخلاص الحكمة من القصّ، وتعنى بالوظائف أكثر من تشكيل لغة موحية ذات تقنيات خاصة.

في القص الحديث ينبغي على الباحث في موضوع "الاستهلال" أن يبحث في (العنوان) في النص القصصي، من حيث كيفيّة انبثاقه قبل أو بعد إنجاز العمل، وعنصر الإيجاز والكثافة فيه، ومقدار ما يحمل من إشارة إلى أحداث القصة ومستوى بلاغته الأسلوبية... وأمور أخرى يشتمل عليها العنوان، تعطي كلّها صورة جليّة عن دَوْر العنوان في تأدية وظيفته على المنحيين الدّلالي والاستقبالي، وتتحكّم بـِ(العنوان) ثلاثة مؤشرات مهمّة هي المؤشر (الأيديولوجي، الجمالي، الدلالي)، فضلًا عن القيمة السياقيّة التي يمثلها العنوان، فلا يمكن حذفه أو فصله عن النص حتمًا.

وهذا لا يعني أنَّ القصة العربية قصة حدث فقط، إنَّما يشتمل نظامها العلامي على مراعاة (كيفيّة) الإيصال بمقدار مراعاة (ماذا) يوصل للمتلقي، فالعلاقة بين الـ(كيف) والـ(ماذا) علاقة وجوديّة متكاملة، فلا تظهر (المادة) إلا في (شكل) معيّن يختاره الأديب لها عملًا بهذا التكامل، وعليه فإنَّ احتلال (الاستهلال) موقعًا متميزًا في بنية القصة العربية يدلّ على الوظيفة التي ينهض بها في عملية السرد. فهو يحمل مؤشرات تنبئ بما سيكون، وكيف يكون داخل النص نفسه، ناهيك عن مؤشرات أخرى يدرك منها القارئ كيفيّة بناء النص؛ فاشتغال الاستهلال على هذه المؤشرات يمنحه قيمة نصيّة ودلاليّة مهمّة، الأمر الذي يجعله ركنًا لا يمكن الاستغناء عن وظيفته المؤدّاة في جسد النص القصصيّ.

ويرتبط الاستهلال ارتباطًا وثيقًا بعناصر البنية السردية؛ الزمان والمكان، ولهذا فإن كانت بنية النص مكانيّة، رأيتَ تفوُّق المكان على الزمان في الاستهلال، وإذا كانت زمانيّة، رأيتَ تفوق الزمان على المكان فيه توافقًا مع استراتيجيّة القص وموضع الرّاوي والمروي له[3]؛ فبنية الخطاب الأدبي بعناصره الأساسية (المخاطِب- الخطاب- المخاطَب)[4]، تتضافر مكوناته الثلاثة وتتفاعل

لتشكل البنية السرديّة لمنجز حكائي ما .
إنَّ الدِّراسات السرديّة بدءًا من "فلاديمير بروب" في مصنَّفه (موروفولوجيا الخرافة)، حتى "جيرار جينيت" صاحب المصنَّف الَّذي تأصَّل على يديه مفهوم السرد وحدوده المنهجيّة والإجرائيّة، (خطاب السرد)، إنَّما عنيت بهذه العناصر، وأولتها الاهتمام الذي تستحق، على اختلاف توجهاتهم في النظر والمعالجة؛ بين ممعنٍ في تقصي الجانب الوظيفي والدلالي في السرد، وبين معْني بمظاهر الخطاب اللساني، وبين الاثنين ثمّة رؤية توفيقيّة تؤمن بتفاعل الجانبين وانسجامهما لتحصيل أبعاد التجسُّد الإبداعي للصيغ التعبيريّة والمضامين البلاغيّة والسيميائيّة، فالقصة "لا تتحدَّد فقط بمضمونها، ولكن أيضًا بالشكل والطريقة التي يقدَّم بها ذلك المضمون"، من هنا برزت أهمية (الشكل) للمادة الأدبية، فهو الطريقة التي تقدَّم بها القصة المحكيّة، وهو مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحِيَل لكي تقدَّم القصة للمروي له، فالشكل والمضمون هما أسس بنية أي خطاب سردي أو أدبي، ولا يمكن فحص بناه الزمنيّة والمكانيّة والشخصيّة والسيميائيّة، ما لم يتمّ تبيان الأسس التي قامت عليها واستندت إليها بوصفها وجودًا لسانيًّا ظهرت أشكاله الأسلوبيّة والأدائيّة من خلال أنساق سرديّة معيَّنة يختارها السارد وفق قصديّة تحقق أهدافها الاستقباليّة المرجوّة.
وختاماً، فإنّ الاستهلال يوفّر فضاءًا متاحًا لتشكيل الشيفرة التأويليّة التي يعدُّها "رولان بارت" العنصر الخالق للأسئلة داخل النص والموجد الحلول لها أيضًا، فإذا ما كان الاستهلال متقنًا ذكيًّا موحيًا، أمكن أن يقود إلى شيفرة سرد القصة التي تثير الحكاية بموجبها الأسئلة، وتخلق التَّشويق والغموض قبل حلّها، فمَن يتقن الابتداء؛ يحسن المعالجة والاختتام، فبهذا يخلق الاستهلال عنصرًا استقباليًّا عالي الكفاءة وهو "إطار لا غنى عنه، ينظِّم عمليّة الرواية والتلقي معًا"[5]، فيتشارك المؤلف والمتلقي في خلق النص، وتلك مزية العمل الأصيل؛ الذي يصل بالنص المبدع عبْر مستويات السيميولوجيا والإشارات، والأيقونات ثم الرُّموز التي تتنوَّع فيها الدّلالة وتتكشَّف، وتصبح العلاقة بين الدال والمدلول افتراضيّة تأويليّة مفتوحة.

الهوامش
(1) محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقيا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص111.
(2) جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، البيضاء، 2000، ص90-89.
(3) انظر: د.فادية الونسة: "الاستهلال السردي في كتاب أخبار النساء لابن قيم الجوزية"، مجلة جامعة تكريت للعلوم، مجلد(18)، ع5، تموز 2011.
(4) عثمان مشاورة: "في مفهوم السرديّة ومكوّناتها"، صحيفة الخليج، 2012-5-21.
(5) انظر: د.ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

فدوى طوقان
دنانير الذهب المطوّقة

أندره عيد قره/ سوريا

زَخَرَت بحار الأدب الشعريّ والنثريّ بلآلئ فريدة من أسماء لامعة لأدبياتٍ ساهمْنَ في إغناء الحركة الفكريّة والأدبيّة عبْر مراحل التّاريخ منذ أيّام الْجاهليّة وحتّى التاريخ المعاصر، فغاصت في أعماقها، وسَبَرَت أغوارها، فأنتَجَت روائعَ خالدة، وسجّلت أسماءها بأحرفٍ من نورٍ ونارٍ؛ من نورٍ لأنّها كانت النّبراس والشّعلة التي أضاءت للآخرين السّبيل، فكانت لهم القدوة في التّعبير عن مشاعر الحبّ والبوح بجرأةٍ، وبرهافة الأنثى ووجدانيّتها، ومن نارٍ لأنّها سلّطت الأضواء على أمراض المجتمع ومعتقداته البالية، فرفضتها وأذكت جَذوَة الثّورة والنّضال، ومن هؤلاء الأديبات فدوى طوقان ابنة نابلس رائدة الشّعر الفلسطينيّ وأمّه الرّؤوم، وعضو مجلس الوصاية لجامعة النجاح الوطنيّة الفلسطينيّة.

فدوى طوقان شاعرةٌ في زمن العمالقة كتوفيق زيّاد ومحمود درويش وسميح القاسم ونازك الملائكة وغيرهم... عاصَرَتهم ونافَسَتهم وانتَزَعَت لها مكانًا في الصفوف الأولى. كيف لا؟! وهي سليلة عائلة ينحدر منها إبراهيم صالح طوقان الذي كان والي مدينة بَعلبك في أيام العثمانيّين كما تولّى رئاسة نابلس، وحافظ طوقان صاحب كتاب "السّدّ العالي" والذي وُهِبَت مكتبته الخاصّة إلى مكتبة بلديّة نابلس العامّة، والشاعر الفلسطينيّ المخضرم إبراهيم طوقان شقيقها؛ الذي أمسك بيدها وأشرف بنفسه على إنماء موهبتها الشعريّة منذ نعومة أظفارها، متحدّيًا أعراف أسرته التي تمنع الفتاة من التعلّم والظهور في المجتمع، على اعتبار أنّ المرأة مكانها في المنزل، فنشر لها في أربعينيّات القرن الماضي قصائدها الأولى في الصُّحف العربيّة في كلٍّ من لبنان ومصر والعراق، تحت اسم "أُم تمّام"، ومن ثم اتّخذت عدّة

أسماء مستعارة منها "دنانير"، و"المطوّقة".
خرجت فدوى إلى المجتمع النابلسيّ بعد وفاة والدها وشقيقها الذي أهدت إلى روحه أغلب دواوينها، وتفاعلت مع مجريات الأحداث السياسيّة التي عصفت بفلسطين إثر النكبة، فساهمت في شحذِ همم الثوّار الذين انخرطوا في الكفاح ضدّ الاحتلال الصهيونيّ للحفاظ على روح الثورة وأهدافها مهما كلّف الثمن، فقالت في قصيدة "وراء القضبان":

وشرّعَتْ جهنّم أبوابها
وابتلعَت براعم الصبيّ الطريّ في أقبائِها
ولم تزل هناك الغنوة
على شفاه الفتية الفرسان
حمراءَ مزهوّة
تخترقُ الظلام والجدران:
"يا إخوتي"
"بدمي أخُطُّ وصيتي"
"أن تحفظوا لي ثورتي".

كثيرًا ما لاقت فدوى صدًّا وصِدامًا مع المجتمع الذكوريّ المحافظ على العادات والتقاليد، إلاّ أنّها أثبتت ذاتها باعتراف الكثيرين في السّاحة الأدبيّة، فقد تجرّأت وتناولت الحُبّ بمضامينه كلّها وأبعاده الإنسانيّة، وتفرّدت في هذا الشقّ فأجادت، ويبدو صدى ذلك جليًّا في رائعتها "صلاة إلى العام الجديد":

أعطنا حُبًّا فبالحبّ كنوز الخير فينا تتفجّرْ
وأغانينا ستخضرُّ على الحبِّ وتزْهرْ
وستنهلُ عطاءً وثراءً وخصوبةْ
أعطنا حبًّا فنبني العالم المنهار
فينا من جديد... ونُعيد
فرحة الخصب لدنيانا الجديبة
أعطنا نورًا يشقُّ الظلمات المُدلهمّة
وعلى دفق سناه
نرفع الخطوَ إلى ذروة قمّة
نجتني منها انتصارات الحياة.

وقد عمّقت الحبّ في قلبها التوّاق لفارس أحلامٍ رسمته في مخيّلتها، وتمنّت مجيئه ليأخذها معه إلى البعيد، فقالت:

قلبي تفور به الحياة وقد.. عمّقت ومدّت فيه كالأمدِ
فتهزّ أغواري نوازعُه.. صخّابةً، دفّاقة المددِ
ويودّ لو تمضي الحياةُ به.. للحبّ مصدر فيضها الأبديّ.

وإنّي لأجِدُ أنّ أهمّ أعمالها سيرة حياتها التي كتبتها في جزئين: "رحلة جبليّة.. رحلة صعبة" و"الرحلة الأصعب" التي جسّدها الفنان نبيل عودة عملًا مسرحيًّا حمل اسم "غيوم في رحلة جبليّة"، بالإضافة إلى العديد من الدواوين الشعريّة والمؤلّفات النثريّة كـ"وحدي مع الأيّام"، "وجدتها"، "أخي إبراهيم"، "اللّحن



الأخير"، "أمام الباب المغلق"، "أعطنا حبًّا"، "تمّوز والشيء الآخر"، "الليل والفرسان"، "قصائد سياسيّة". وقد تُرجمت أعمالها إلى اللّغات الفرنسيّة والإنجليزيّة والإيطاليّة والألمانيّة والعبريّة والفارسيّة.

بعض ممّا قيل عن فدوى طوقان

في حضرة الحديث عن قمّةٍ أدبيّةٍ كفدوى طوقان، يحضرني بعض ما كتبته أقلام أترابها من أدباء الصفّ الأوّل:

- الكاتبة وداد سكاكيني:

"لقد حمَلَت فدوى طوقان رسالة الشعر النسويّ في جيلنا المعاصر يمكّنها من ذلك تضلّعها في الفصحى وتمرّسها بالبيان وهي لا تردّد شعرًا مصنوعًا تفوح منه رائحة الترجمة والاقتباس، وإنّ لها لأمدًا بعيدًا هي منطلقة نحوه، وقد انشقّ أمامها الطريق فانتفضت من غمرة الهوى المكتوم إلى مسارب ذاتِها، فهدهدت ثورتها، وسكبت حبّها في صوفيّةٍ عميقةٍ وإنسانيّةٍ مثاليّةٍ، وخرجت من فرديّتها الظمأى إلى أفقٍ طليق الرحاب..".

- الناقد محمود حامد:

"تُعتبر قصائدها دعامةً من دعامات نضالها الوطنيّ، وصوتًا ثائرًا ومعبّرًا عن تطلّعات شعبنا وأمانيه، وصرخةً مدوّيةً في وجه الطُغاة والغاصبين، ولعلّ صرختها الأقوى المدوّية والباقية، تلك الكلمات التي أفردتها لأطفال الحجارة، تلك الفئة الأسطورة التي تجاوزت

بوثبتها كلَّ ما هو معقولٌ ومتصوَّر".
- الكاتب عيسى فتّوح
صنّف الكاتبُ عيسى فتوح الشاعرةَ فدوى طوقان ضمن مدرسة شعراء الأرض المحتلّة الذين امتدّت شهرتهم خارج حدود الوطن العربيّ:
"لأنّهم لم يكتبوا شعرهم وهم يتسكّعونَ في شوارع عمّان وبيروت ودمشق والقاهرة وبغداد، بل أرسلوه من قلب الزنزانات الرطبة المظلمة، وسياط الجلادين تُلهب ظهورَهم، فكانت الكلمة عندهم تخرج من أعماق القلب مغموسةً بالدم والنار، لهذا كانوا شعراء مقاومةٍ بحقٍّ وصدقٍ، وانتشر شعرهم بسرعة البرق في كلّ مكانٍ، ووجد أصداءه في قلوب الناس وضمائرهم، وتغلغل في أعماقهم".

الجوائز التي حصدتها

استحقّت الأديبة فدوى طوقان العديد من الأوسمة والجوائز، فقد نالت وسام الاستحقاق الثقافيّ في تونس، وجائزة الشعر في صفاقص، وجائزة الزيتونة الفضيّة الثقافيّة لحوض البحر الأبيض المتوسّط في باليرمو الإيطاليّة، وجائزة عرار النسويّة للشعر في الأردن، ووسام القدس، وجائزة الآداب من منظّمة التحرير الفلسطينيّة، وجائزة البابطين للإبداع الفكريّ في الكويت، وجائزة سلطان العويس في دولة الإمارات، وجائزة المهرجان العالميّ للكتابات المعاصرة في ساليرنو الإيطاليّة.
كُرِّمت في منتدياتٍ فكريّةٍ وأدبيّةٍ عديدة كمنتدى



سكينة، كما حصلت على وسام أفضل شاعرةٍ في العالم العربيّ، وقد حملت ألقابًا عديدة منها شاعرة الأشواق الحائرة، وأمّ الشعر الفلسطينيّ وخنساء الجديدة لشدّة بكائها فُراقَ أخيها.

* * *

رحلت فدوى طوقان كبيرةُ شاعرات العرب في عمر السادسة والثمانين، وذلك في يوم السّبت الموافق 12 كانون الأوّل عام 2003، ولأنّها الممتلئة بحبّ فلسطين، وآخر نفس تنشّقته كان برائحة فلسطين، كتبوا على قبرها مقطعًا من قصيدةٍ لها:

كفاني أموتُ عليها وأُدفن فيها
وتحت ثراها أذوبُ وأُفنى
وأُبعث عشبًا على أرضها
وأُبعث زهرةً إليها
تعبثُ بها كفُّ طفلٍ نمته بلادي
كفاني أظلُّ بحضنِ بلادي
ترابًا، وعشبًا، وزهرة.

الإصلاح الدّيني
وإمكانات التَّحديث

د. بودين عبد العزيز/ المغرب

في السَّنوات القليلة الماضية طغت على الساحة الفكريّة دعوات أكّدت في مجملها ضرورة تبنّي إصلاح شامل لإخراج مجتمعاتنا من حالة التخلُّف والجمود والتقهقر، من فروع هذا الإصلاح إصلاح منظومتنا الدينيّة باعتبارها المدخل الرَّئيس لبقيّة الإصلاحات، ومن هنا كان لا بدّ من الخوض في قضيّة الإصلاح الديني وتأكيد راهنيّتها وجعلها على رأس أولويّات كل إصلاح، بل إذا اقتضى الأمر محاربة المعادين لها سواء بالرَّفض الصَّريح، أو بالتَّقليل من جدواها، أو الادِّعاء بأنها مطلب لقوى خارجيّة، أو باختصارها إلى حدّ التَّشويه، أو محاولة عرقلة إيقاعها.

ومقولة الإصلاح الديني كما لا يخفى علينا جميعًا احتلّت مساحة مهمّة في الخطاب الديني الإسلامي، وكغيرها من المقولات التي تحيل على أمر لم يتحقَّق بعد، فإنَّ استعمالها ظلَّ مضطربًا، على عكس مقابلاتها في اللغات الأوربيّة التي اتَّخذت معاني أكثر دقة. لقد استعملت كلمة "إصلاح" ومشتقّاتها منذ القديم في الخطاب الإسلامي، إلّا أنَّ استعمالها لم يتجاوز في الغالب المستوى اللغوي، ولم تصبح مقولة مركزيّة إلّا مع الحركة التي بعثها جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، حتى إنَّ عبارة "الإصلاح الديني" أصبحت تستعمل في الغالب للإشارة إلى هذه الحركة بالذات. من هذا المنظور، يمكن الحديث عن تحوُّل دلالي في وضع الكلمة، لأنَّها انتقلت من حقل الإحالة اللغويّة العامّة إلى حقل الإحالة التاريخيّة المعيّنة، وإذا دقَّقنا النَّظر في لحظة التحوُّل هذه سنرى أنَّ من خاصيّاتها إقحام مرجعيّة جديدة على المرجعيّة القديمة.

وقد يظنُّ بعضهم بأنَّ الإصلاح هو تغيير كلّي في البنيات المؤسِّسة وتبديل لمعالم شيء، ولكن


جمال الدين الأفغاني

في الحقيقة هو وضع اليد على مكامن الخلل دون حاجة إلى تغيير جذري، وكأنّه عمليّة تكييف مرحليّة تستوجبها ضرورات المرحلة، لهذا قال القرآن على لسان شعيب: "إِنْ أُرِيدُ إِلَّا الْإِصْلَاحَ مَا اسْتَطَعْتُ"[هود:88]. فعمليّة الإصلاح لا يمكن أن تكون إلّا في حدود المستطاع، حتى يتوافق كلّ هذا مع البنية الفكريّة للناس، ويسهل تقبُّلهم له وانسجامهم مع طروحاته.

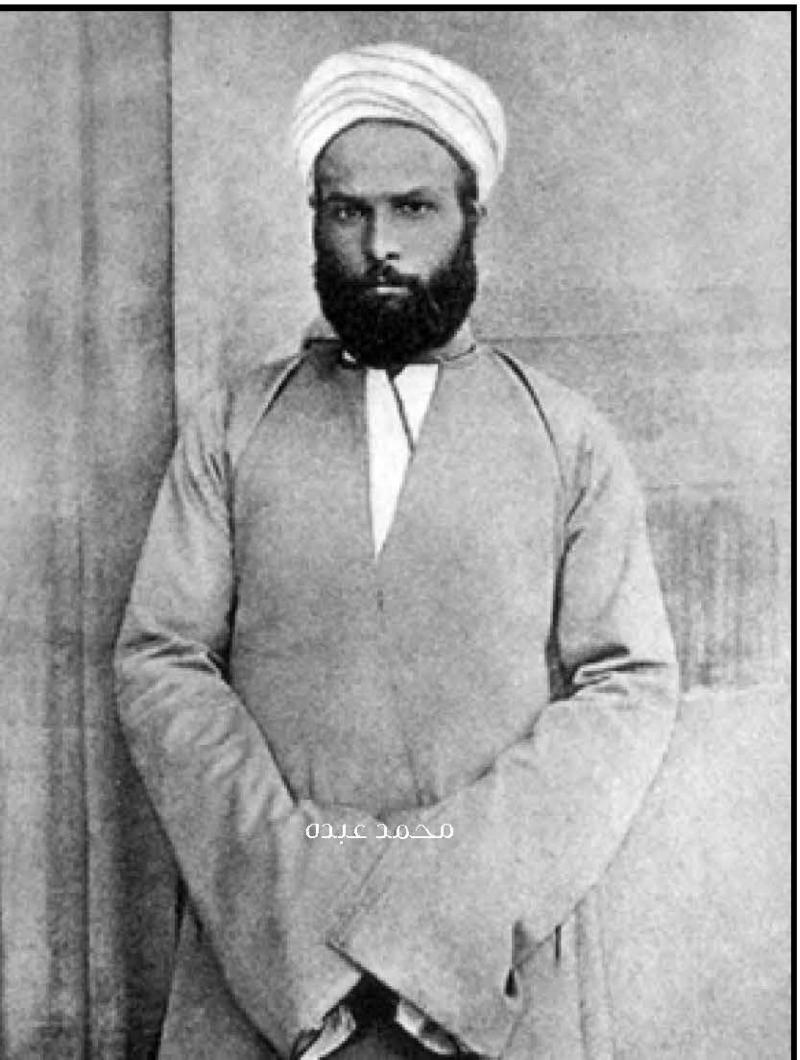
والناظر لعمليّات الإصلاح يجد فيها هذا البُعد، إذ تنهض الجهات المناوئة والمستفيدة من

الوضع دومًا لتقوم بثورة مضادة، هدفها البقاء على الوضع القائم، تستخدم فيها كل الأدوات. وقد أشار القرآن الكريم إلى هذا المعطى، إذ إنَّ لفظ "صالح" ليس اسمًا بقدر ما هو مفهوم لكل إنسان يسعى لترميم الفساد القائم في مجتمع أو فكر أو ثقافة، دون النَّظر إلى المكان أو الزمان؛ "قَالُوا يَا صَالِحُ قَدْ كُنْتَ فِينَا مَرْجُوًّا قَبْلَ هَذَا أَتَنْهَانَا أَنْ نَعْبُدَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا وَإِنَّنَا لَفِي شَكٍّ مِمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ"[هود:62]. فمفهوم الإصلاح إذن هو مفهوم شامل ينتج عن إرادة في وضع اليد على مكامن الخلل والفساد في الشيء، سواء كان ثقافيًّا أو فكريًّا أو سياسيًّا أو اجتماعيًّا.

فالإصلاح الديني كما تقدَّم هو في جوهره تقديم نصوص مبسّطة تتّجه إلى الجمهور الأعظم من المؤمنين، تخاطبه بلغته وفي حدود إدراكه، وبذلك سيكون لهذه النصوص أثر بالغ في تغيير العقائد، ولنا في التجربة المسيحيّة خير مثال؛ إذ لم يكن المقصد من الإصلاح الذي تبنّاه مارتن لوثر إنشاء خطابات معقّدة، وإنَّما نشْر أفكار قليلة التفلسف، شديدة التأثير في الوعي الديني، فالمقارنة بين النصوص الإصلاحيّة المسيحيّة والإسلاميّة تؤكد التَّقارب في بعض تلك الأفهام والأفكار البسيطة، مثال ذلك أنَّ الدّعوة إلى التخلُّص من سلطة المجامع الدينيّة في التجربة المسيحيّة تجد لها مقابلًا في الإسلام الإصلاحي تتمثّل في محاولة التخلُّص من الشُّروح والتَّعليقات والحواشي، والمقصد المشترك هو التخلُّص من الوساطة لإقامة علاقة مباشرة بالنص المؤسّس،

صحيح أنْ لا وجود لكنائس في الإسلام، لكن هناك مؤسسات تراقب المعرفة الدينيّة وتحتكرها وتحاكم السلوك الفردي والجماعي.

ولأجل نسف الوساطة، دعا الإمام محمد عبده إلى التخلُّص من الترسانة اللاهوتيّة الموروثة من العصر الوسيط، فهي التي جعلت العلماء يحتكرون الحديث باسم الإسلام بما أنَّ المؤمنين "العاديّين" لا قدرة لهم على فكّ رموز تلك الشُّروح والحواشي المعقّدة. وقد كان لوثر قبله يقول: "أنا أعتقد ببساطة أنَّ إصلاح الكنيسة يظلّ مستحيلًا ما لم ننتزع من جذورها تلك


محمد عبده

القرارات الكنسيّة والفتاوى البابويّة ومقرّرات اللاهوت المدرسي والفلسفة والمنطق كما تُدرس حاليًّا، وما لم نقحم نوعاً آخر من الدراسات. ما انفكّت هذه الفكرة تلحُّ عليّ حتى إنّي أدعو الربّ كلّ يوم أن تتحقَّق سريعًا فنعود إلى الاكتفاء بدراسة الكتاب المقدّس والآباء المقدّسين".

إنَّ الإصلاح الديني ليس دعوة حديثة كما يظنُّ بعضهم، بل هي دعوة قديمة؛ حيث كان، وما يزال، كلّ عصر، وكلّ جيل يجابه أسئلة من صميم الدين، ويجيب عنها وفق ما توصَّل إليه فهمه وقتئذ، وبحسب قدراته وأفقه وانتظاراته من الدين، فالإصلاح الديني ضرورة واقعيّة وإنسانيّة؛ نظرًا لما لها من انعكاس على الأوضاع الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والسياسيّة.

هكذا إذن نصل إلى أنَّ الإصلاح الدينيّ مطلبٌ ضروريّ؛ به تتحقَّق إمكانيّة التقدُّم واللّحاق بركب الأمم المتطوّرة، وضرورته تتحقّق في نظرنا بأمور ثلاثة هي:

أولًا: إلغاء سلطة الأوصياء على الدين، والذين يتّخذون من أنفسهم حكمًا على إيمان البشر أو كفرهم، حكمًا على ما يوافق الدّين أو ما يخالفه، سلطة في حقيقتها امتداد لِمَن حكموا بتكفير ابن سينا والفارابي والكندي وابن رشد وغيرهم، وهي أيضًا التي أصدرت الأوامر بمصادرة الكتب أو تقديمها للمحاكمة، هذه السلطة هي التي تجمِّد الدين وتحارب الاجتهاد.

ثانيًا: الإيمان بالتعدديّة والتأكيد على أنها لا تعني التشتُّت والتَّضارب والتَّناقض والتَّقابل والتَّكفير والاتِّهام المتبادل بالخيانة والعمالة، بل تعني اختلاف الأطر النظريّة. ولا تشكِّل التعدديّة في هذا الإطار قضاء على النص الديني، بل قضاء على الرُّؤية الأحادية التي تصيب الفكر بالرُّكود والواقع بالجمود.

والتعدديّة تعني بذلك أنَّ كلّ رؤية للدين هي رؤية إنسانيّة، وليس من حقّ كل ما هو إنساني قهر الآخر والتسلُّط عليه، وليس من حق أيّ رؤية دينيّة أن ترفع ذاتها إلى حدّ القداسة، وتجعل رؤيتها هي الحق واليقين المطلق، وما دمنا في إطار التعدُّد فنحن في إطار ما هو إنساني، ما هو نسبي؛ وهنا يكون الدين مرنًا قادرًا على التطوُّر، فيكون الدين بذلك تأكيدًا لتحقيق الحريّة لا سلبًا لها.

ثالثًا: إعطاء العقل قدرًا كبيرًا من الحريّة في فهم النص الديني وتأويله وصياغته صياغة تجعله يواكب متطلّبات الزّمان، ليتحقق بذلك التَّواصل الحضاري مع العصر بمطالبه الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وهنا لا بدّ أن نذكِّر بأنَّ التَّأويل العقلي للدين ليس كفرًا به، ولا خروجًا عنه، لأنَّ هذا التَّأويل للدين لا يخالف الشَّرع.

إنَّ الإصلاح الديني الذي يجب أن نتطلَّع إليه اليوم هو إصلاح يقوم على الاجتهاد ورفض التقليد باعتبار أنَّ الأحكام في الدين تتبدَّل بتبدُّل الزَّمان، لذلك لا يجب الجمود والوقوف

عند أقوال أناس هم أنفسهم لم يقفوا عند حدّ أقوال مَن تقدّمهم، فقد أطلقوا لعقولهم سراحة، فاستنبطوا وقالوا وأدلوا بدلوِهِم في ذلك البحر المحيط من العلم، وآتوا بما ناسب زمانهم، وتقارب مع عقلهم وجيلهم.

والإصلاح الديني من منظور إسلامي في المحصّلة النهائيّة هو جملة مواقف أخلاقيّة وشرعيّة من الواقع المعاصر، وهو أيضًا مجموعة من الاختيارات العمليّة التي يجب أن يسلكها المؤمنون لإخضاع الحياة لله تعالى، وبالتالي فهو يعكس درجة نفاذيّة العقل الإصلاحي إلى النص الشرعي، وبلوغ جواهره من المعاني والمقاصد، دون أن يتأثّر بعَلَق التاريخ، وأيضًا يعكس صواب تحليل الواقع المعاصر بشتى ظواهره وطبقاته.

فمن الناحية المنهجيّة ما يحدِّد الإصلاح الديني، أي طريقة الاقتراب من النص وأدوات تحليل الواقع، يحتمل الاختلاف والتعدُّد من مفكِّر لآخر، فالأشكال التي يتلقّى بها المفكر المصلح المعاصر الرسالة المحمديّة، والمعاني التي تقع في خلده، ويحاول إذاعتها بين المؤمنين ليست واحدة، كما أنّ مستويات تحليل الواقع المعاصر مختلفة، وعوائق النّهضة وأغلال الإرادة في تصوُّر هؤلاء المفكرين ليست متماثلة. وهو ما يدفع "برامج" الإصلاح الديني إلى الاصطفاف في صورة مذاهب معاصرة، تتشابه من الناحية الشكليّة مع المذهبيّات التقليديّة الفقهيّة والعقديّة.

بقي أن نشير إلى أنَّ الإصلاح الديني في عالمنا العربي يتنازع أمره تيّاران أساسيّان كما ذكر جهاد عودة في كتابه "معضلة مفهوم الحداثة"؛ التيار التجديدي الإسلامي بفصائله المختلفة والتيار "الحداثي- العلماني"؛ بالنِّسبة للتيار الأوَّل فهو يتميز بالدعوة إلى تطبيق "الشريعة" الأخلاقيّة والقانونيّة للإسلام مع الاجتهاد فيها وفق ما استجدَّ في الحياة المعاصرة، وأيضًا يدعو إلى الاجتهاد في فهم الدين وتجديده، ويمارس بعضًا من ذلك، بصورة تسمح بتحرير مبادرة وإرادة المسلم المعاصر.

أمّا التيار الثاني، فيدعو إلى إعادة رسم الحدود بين الديني والدنيوي في الإطار الإسلامي، بصورة تستقلّ فيها الدنيا وهمومها عن الدين، مستلهمًا في ذلك التجربة الغربيّة، وتقف هذه الدعوة على بعض القراءات للتراث والتاريخ الإسلامي التي تستهدف "فكّ الارتباط" بين الديني والدنيوي في الإسلام، من خلال القول بتاريخيّة النص الديني، وكذا التأويل العلماني لأشكال الارتباط بين الدين والدنيا في التجربة الإسلاميّة. واستنادًا إلى هذه الفروق لا يمكن أن تدرج المراجعات والأطروحات والقراءات "الحداثيّة- العلمانيّة" بصورة عامة في باب الإصلاح الديني في السياق الإسلامي.

وأخيرًا، فإنّنا نؤكد أنَّ منزلة الدين منزلة عظيمة، تفرض علينا صيانته وتقديره، لكن عندما يصبح آلة عند مَن يريدون النُّكوص بنا إلى الخلف والانحراف عن سبيل الخير فخليق بنا المبادرة إلى إصلاحه وإعادة قراءته، أخذًا بالحسبان الغايات السامية والقِيَم الكونيّة التي جاء بها.

بلاغة الصَّمت

د. الصادق الفقيه/ السودان

تَخْتَزِنُ الثقافة العربيّة قِيَمًا مختلفة؛ وربّما متغايرة لدرجة التَّناقض، في توصيف أنماط سلوكنا التَّواصلي، وترميزاتنا لإيصال المعنى للمتلقي. وإذا قايسنا التَّعبير عن أنفسنا بمقاييس كمِّيَّة، فالكلام بثمن الفضة، بينما الصَّمت بقيمة الذَّهب. في حين أنَّ المعرفة مبنيّة على إحسان العبارة، لأنَّ المرء مخبوء تحت لسانه، ويُعْرَف الإنسان بما يقوله. غير أنَّ أكثرنا فصاحة وشاعريّة تلجئه كثافة الأحاسيس إلى لطائف الصَّمت تعبيرًا عن دقّة اعتمالها في نفسه. ومَن عَرِفَ جُرأة الشاعر المفوَّه نزار قباني لا يخاله يسأل سيدة تطلّعت لسحر عباراته:

"هل تسمعين أشواقي عندما أكون صامتًا؟ إنَّ الصَّمت يا سيدتي هو أقوى أسلحتي.. هل شعرتِ بروعة الأشياء التي أقولها عندما لا أقول شيئًا؟".

وكأني به وقد أحالها إلى حكمة العرب القديمة القائلة: إنَّ "في الصَّمت البلاغة"، أو أشّر لها على قول "توماس كارليل": إنَّ "الصَّمت أكثر فصاحة من الكلمات". فالصَّمت من ذهب، عندما يكون أكبر تأثيرًا من الكلام في إيصالِ المشاعر والأحاسيس، وما يخطئه الكلام فقد ذهب إلى ما دون الفضة.

فهل يتبيّن لنا من كل الميراث المتداول الأهميّة الكبرى للصَّمت؟

يقول أهل الفلسفة وعلم النفس إنَّ معظمنا لا يحبّون الصَّمت، لأنه يجبرنا على مواجهة أنفسنا. وإذا لم نمتلك الشجاعة لمعايشته سنجده يحدّق فينا، لأنه هو الفراغ، الذي لا نقوى على ملئه. وقد يقول قائل: إنّنا نخاف من الصَّمت، لأنّنا نساويه مع عدم الأهمية. نعم، نُرِيدُ دائمًا أن نُسْمَع ونُرَى، لأنَّنا نطمح أن نجعل أنفسنا أكثر ملاءمة لمحيطنا، ونرغب أن تكون لنا



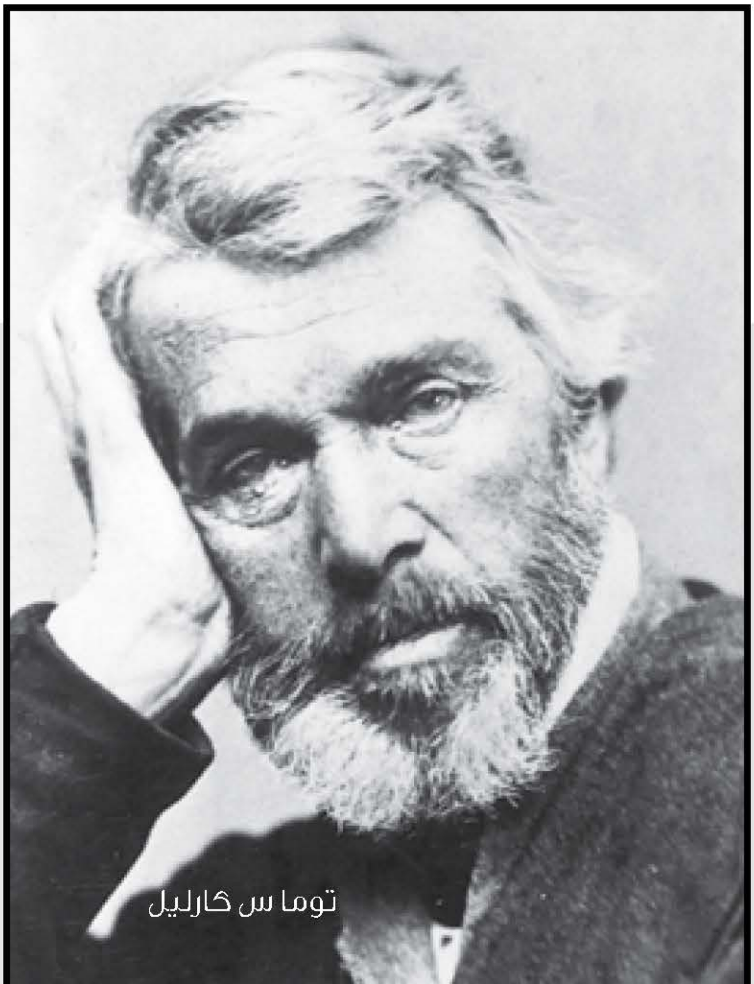
مكانة في عيون الآخرين. فالرغبة في جعل أنفسنا جديرين بالثقة يمكن أن تكون قويّةً جدًا، ولكن في سعينا إلى أن نُسْمَع ونُلَاحَظ ويَفْتَكِرُنَا الآخرون جيدًا، نحن غالبًا ما نُغْرِق صوتنا الداخلي ونترك ظاهرنا يتكلم.

إنَّ لدينا كلّ ما نحتاجه حقًا داخلنا، ولكنّنا نُجْهِد أنفسنا باستمرار في البحث عن شيء هو لدينا بالفعل. إذْ إنَّ الملاذ، الذي نسعى إليه، ليس هناك في مكان وزمان بعيد، بل إنه هنا والآن، في هذه اللحظة، داخلنا. وإذا كنّا نُريد أن نعرف أنفسنا فما علينا إلّا أن نوقف التلفاز، والإذاعة، والإنترنت، والحوار الدائر في رؤسنا. وقد يُعيننا

الانتقال إلى مكان هادئ لقضاء بعض الوقت وحدنا، فهناك سوف نلتقي بذاتنا، لأنه هو المكان الذي سوف نتعلّم فيه ما هو مهم حقًّا بالنِّسبة لنا. وعندما نجلس في صمت هناك نستطيع أن نسمع ونرى الأشياء، التي لن نراها بغير ذلك، وستصبح رغباتنا قليلة ومتواضعة. وسنجد الرِّضا ينبع من صوتنا الداخليّ، وندرك أنَّنا بالفعل نحن كل شيء بحاجة إلى أن نكونه. فالصَّمت يساعدنا على أن نعود بأنفسنا إلى مكان الرّاحة والوضوح الداخليّ، بعيدًا عن ضجيج العالم.

نعم، مثلما لكل مِنَّا فضاؤه الخاص، الموشّى بمنظومة القِيَم المغروسة والموروثة والمكتسبة، الذي يجب علينا حراسته ضمن الجدول الزمني الخاص بنا؛ إنه أكثر أهميّة من أيّ شيء نملكه، لأنَّ فيه القوة والهدف والثقة الذاتيّة لنكون الشخص الأفضل لأنفسنا وللآخرين.

ومثل حاجتنا للنوم، وتنظيف الأسنان، وتناول الطعام، والذهاب إلى العمل، وممارسة الرياضة، فنحن بحاجة إلى وقت للصَّمت في فضائنا الخاص. إننا بحاجة إلى وقت في عصرنا المضطرب هذا لامتلاك قيمة الصَّمت، لنتمكّن من إحضارها معنا إلى أعمالنا اليوميّة، ونتعوَّد على العيش بإحساس السَّلام من خلالها، حتى في خضمّ الظروف المُجْهِدَة.


توماس كارليل

إنَّ وظيفة التفكير الذاتي هي خلق المعنى، لأنه في صميم ما يعنيه هو أن يكون الإنسان إنسانًا. وأننا يمكن أن نكرر السؤال: لماذا الصَّمت من ذهب؟ والسبب الذي ينبغي أن نطرحه كمحاولة للإجابة، يبدأ باستكشاف المساحات الساكنة، ومن مبدأ أننا نعلم أنَّ التفكير الذاتي مهمّ للتطوُّر والتعلُّم. فقد ادَّعى "جون ديوي"، عالم النفس والمصلح التعليمي المشهور، أنَّ التجارب وحدها ليست كافية. إنَّما ما هو حاسم هو القدرة على الإدراك، ومن ثم نسج المعنى من خيوط تجاربنا. فنحن نتوق للصَّمت، ولكن أقل صوت هناك، يَصُمّ أفكارنا أكثر، فكيف يمكننا غرس احتمال الضوضاء داخلنا؟

يقول "تيم باركس"، الروائي البريطاني المعروف، إنه تخيل في روايته "كليفر"، التي صدرت عام 2006، أنَّ رجل الإعلام "كليفر"، الذي تعوَّد على الصَّخب والجدل المحموم، يذهب بحثًا عن الصَّمت. إنه يهرب إلى جبال الألب، ويبحث عن منزل فوق خط الأشجار- في الأعلى، فوق مستوى الضوضاء؛ المكان مرتفع جدًا، والهواء رقيق جدًا، وعندما يبدأ في التفكير في الأمر، فإنه يأمل أن لا يكون هناك ضجيج على الإطلاق. ولكن، حتى في جنوب "تيرول"، التي هي 2500 متر فوق سطح البحر، يجد أنَّ الرياح تئنّ على وجه الصخور، ودمه يضرب في أذنيه. ثم، ومن دون أيّ مساهمة من عائلته، وزملائه، ووسائل الإعلام، تثرثر أفكاره بصوتٍ عالٍ في رأسه أكثر من أيّ وقت مضى. وكما يحدث في كثير من الأحيان، فإنَّ أقلّ صوت هناك في الخارج، يجعل أفكارنا الخاصّة تُصيبنا بالصمم.

إنَّنا نفكِّر في الصَّمت، ربَّما لأنَّنا نتوق إليه، أو لأنَّنا خائفون منه، أو كليهما. فنحن مجبرون على الاعتراف بأنَّ ما نتحدّث عنه هو في الواقع حالة ذهنيّة؛ متعلقة بمسألة الوعي. وعلى الرَّغم من أنَّ حضور العالم الخارجي لا شك فيه، فإنَّ تصوُّرنا له هو دائمًا رؤيتنا له ذاتها، ويخبرنا هذا التصوُّر عن أنفسنا بقدر ما يُحدِّثنا عن العالم. فهناك أوقات يكون الضجيج مزعجًا حقًّا، ولنا توق إلى الهدوء والسلام، ولكن هناك أوقات لا نلاحظ فيها على الإطلاق مصدر الصوت المزعج. فمثلًا، عندما يكون الكتاب الذي نُطالعه ممتعًا، فإنَّ صوت طائرة دون طيار، أو ماكينة قصّ العشب البعيدة، لن نُعيرَه اهتمامًا. وعندما يكون الكتاب سيئًا، ولكن يجب علينا قراءته للامتحان، أو للمراجعة، فإنَّ الصوت ذاته يعتدي علينا بشراسة.

لهذا، فإنْ كان تصوُّر الصَّوت يعتمد على حالتنا الذهنيّة، فالعكس من ذلك يمكن أن تكون الحالة الذهنيّة بالكاد موجودة، دون عالم خارجي ترتبط به، ويؤثر فيها. وهنا سيكون بمقدورنا إدراك المقاربة المعرفيّة للصوت والصَّمت؛ إمّا من خلال فهم بيئتنا الحالية المباشرة، أو ما حدث في الماضي، وهو الآن أصداء، غير أنه يستمر في الحدوث في أذهاننا. وبالقطع، ليس هناك أبدًا أيّ حالة ذهنيّة، ولو في جزء منها، مهما كان صغيرًا، ترتبط بالأصوات من حولها؛ مثل، غناء الطيور،

وصوت التلفزيون، أو طنين حشرة طائرة، على سبيل المثال.
فالصَّمت، إذن، هو دائمًا نسبيّ، بينما تجربتنا معه هي أكثر جذبًا للاهتمام من التأثير الصوتي نفسه. والشيء الأكثر إثارة للاهتمام من الصَّمت هو أنَّ الذهن مُفْرَغٌ من الكلمات، وخالٍ من الأفكار، ومتحرِّر من اللغة، أو هو الصَّمت


جون ديوي

الذهني؛ أي الحالة، التي فشلت شخصيّة "كليفر" في تحقيقها على الرَّغم من رحلته إلى الجبال.
وهنا يمكن القول، إنه عندما يكون لدينا تصوُّر أنَّ الضوضاء تعذِّبنا، فإنَّ الكثير من هذا الضجيج هو في الواقع في رؤوسنا؛ مثل، الأزيز الذي لا نهاية له من الأفكار القَلِقَة، أو المونولوج الذاتي، في ما يتعلق في معظم الوقت بتشكيل وعينا. إنه ضجيج في تفاعل مستمر مع الأساليب الحديثة لما يسمّى الاتصالات: الإنترنت، والهاتف المحمول، ونظارات جوجل.
ولهذا، فإنَّ اعتراضنا على الضوضاء في العالم الخارجي، في كثير من الأحيان، هو أنها تجعل من الصَّعب التركيز على الطنين، الذي ننتجه لأنفسنا في عالمنا الداخلي. ومع ذلك، فنحن، على الأقل في بعض الأحيان، نصل إلى النقطة التي نشعر فيها بأنَّ محرِّك الفكر خارج نطاق السيطرة. فالأفكار تهرب مع نفسها، تذهب إلى أي مكان جديد، لكنها مدمِّرة لنفسها بسبب الإصرار على إعادة النَّظر من حيث كنّا قبل ألف مرة من قبل.
والكثير من الأدب الحداثي هو حول هذا الطنين، أي حول الوعي، ومحاولة تَصَنُّع جودته الإبداعيّة. وللتمثيل، يمكن أن يفكر المرء في مؤلفين كبار؛ أمثال، "جيمس جويس"، أو "فيرجينيا وولف"، وأبطال رواياتهم، التي اخترعوها. ومع ذلك، ليس من السهل فَهْم كيف يمكن أن يكون بعضهم مرهقًا ومنهكًا بسبب إصراره على أفكاره، التي "دمرت في وعي كامل" مُنْجَزَهُ الإنساني.
وعلى النقيض من ذلك، يكتب "لورانس" في روايته

"المرأة المُحِبَّة" التي صدرت عام 1920، أنَّ نوعًا معيّنًا من الأدب في أواخر القرن العشرين؛ من "صموئيل بيكيت"، إلى "توماس برنارد"، إلى "ساندرو فيرونيسي"، و"ديفيد فوستر والاس"، وغيرهم الكثيرين، يهيمن عليهم صوت يحاول داويًا أن يشرح العالم، ويندِّد باستمرار بفضيحة هذا العالم، وبخيبة الأمل والإحباط المستمر، ولكن أيضًا مرتاح مع نفسه، ومسرور بقدرته على أن يكون منفتحًا، وربّما مفضوحًا. إنه رهينة ذلك الصوت، الذي صار استغراقه في الاستجواب والانتقاد، ولفترة طويلة، سجنًا له، والذي يسعى الوعي للإفراج عنه بأشكال مختلفة من التَّخدير والتَّزوير، وازعاج صوت العقل.

إنَّ صوت العقل هذا هو أيضًا مصدر للتقدير الذاتي، وهذا هو الصَّيد الذي يوجد في الفخّ. فالعقل يُسَرُّ بتطوُّر تفكيره، ويرغب في أن يصل المونولوج لهذه الغاية، ولكنه في الوقت نفسه لا يريد لهذا المونولوج أن ينتهي. إذ إنه إذا انتهى، سيفقد العقل الهويّة. إنه يتوق للصَّمت ويخاف الصَّمت. فالعاطفتان تنموان بصورة أقوى معًا. وكلما تاقت إحداهما للصَّمت أكثر، خشيت الأخرى أكثر فقدان هويّتها. على سبيل المثال، عندما يعتزم الشخص إجراء تغيير جذري في حياته، سيقرِّر الذهاب للعيش وحيدًا في مكانٍ خالٍ، أو يعتكف في خلوة لعبادة صامتة. غير أنه سيتردَّد، لأنه يخشى لحظة التَّغيير.

لذلك، ترتبط أفكارنا عن الصَّمت بأسئلة نكران الذات، والتقدير الذاتي. ومثلما تكون نهاية المونولوج بمثابة دعوة مُرَحَّب بها، ولكنها أيضًا مخيفة، كخوف الأطفال من فكرة الذهاب إلى النوم.

إنَّ رغبتنا في الصَّمت، في كثير من الأحيان، لها علاقة بالصَّمت الداخلي، وليس ثمّة صلة خارجيّة، أو ربّما مزيج من الاثنين. فالضّجيج، أو على الأقل المشاركة فيه، التي تمنع الصَّمت الداخلي، يُثير غضبنا. لكن غياب الضوضاء يضعنا في مواجهة صوتٍ عالٍ في رؤوسنا. هذا الصوت هو العنصر التأسيسي لما نُسميه الذات. وإذا كنّا نريده أن يصمت، فهل نتوق بذلك لنهاية هذه الذات، أو ربّما لاندثارها؟

ولذلك، قد يصبح الحديث عن الصَّمت حديثًا عن الوعي، وعن الطبيعة الأنانية للإنسان، وعن المعضلة الحديثة للحياة بشكل عام. إذ إنَّ الكلمات، التي يستخدمها الغربيون باستمرار، والروايات التي يكتبونها، تعزِّز دراما الذات، أو "الفردانيّة"، التي يحتفون بها، بينما هناك الكثير من "العزاء"، الذي نتخذه طريقة للكتابة والسرد في ثقافتنا العربية، الذي يمكن أن يحوِّل الألم العاطفي إلى شكل من أشكال التَّرفيه والحكمة المؤثرة في رؤيتنا للعالم. وكثيرًا ما يجعلنا الصَّمت والتأمُّل نتساءل، بعد أن نقف بشكل غير متوقَّع، ونَفْصِل جيدًا بين برهة السكون وملاذ الصَّمت، عَمَّا إذا كان هناك شيء عميق في ثقافتنا هذه، حتى في أعظم إنجازاتها، قد جرى عكسه في الكثير ممّا نقرأه؛ سردًا ينطق بالكلمات، أو فنًّا شفيفًا يَشِعُّ جماله من خلال بلاغة هذا الصَّمت.

حضارة شعب الأشانتي
غرب أفريقيا

د. أشرف فؤاد عثمان أدهم/ مصر

لا يمكن كتابة تاريخ غانا دون "الأشانتي"، فأبناء هذه القبيلة آمنوا ليس فقط بالحكمة القائلة إنَّ "الاتحاد قوة"، بل وعملوا على وضعها موضع التنفيذ، و"حوَّلوا الوحدات القبليّة المتفتِّتة إلى مملكة في حجم بريطانيا قبل مئات الأعوام من وصول الأوروبيّين إلى غرب أفريقيا"، وفرضهم لنظمهم الحكوميّة والاجتماعيّة والقضائيّة، ومن خلال اهتمامهم الفريد بالحياة المشتركة. و"يحتل أبناء الأشانتي في غانا أفضل مناطق الغابات في البلاد، ويمتلكون نفوذًا اقتصاديًّا قويًّا؛ سواء على صعيد الإنتاج الزراعي أو على صعيد الموارد التعدينيّة"، وهم يعيشون وسط البلاد على بعد 180 كيلومترًا من شاطئ الأطلنطي، والمناطق الشاسعة التي يعيشون فيها مغطاة في معظمها بالغابات الكثيفة. وبسبب خصوبة أرض الغابة وغناها بالمعادن والمنتجات الزراعيّة فإنَّ منطقتهم تُعدُّ أغنى مناطق البلاد، وبالتالى فإنَّ الزراعة هي مهنتهم الأولى، يزرعون فيها "الكاكاو" و"اليام" (نوع من البطاطا الحلوة) و"المنيهوت" (نوع آخر من الدرنات)، كما تنمو أشجار المطاط ونخيل جوز الهند في غاباتها[1].

كانت إمبراطوريّة أو كونفيدراليّة أشانتي خلال الفترة من 1701 حتى 1896 إحدى دول غرب أفريقيا، وتُعدُّ مجموعة فرعيّة من الأكانيين(*)؛ وهو الشعب الأقوى والمجهز بدرجة عالية من العسكريّة والانضباطيّة في غرب أفريقيا، وقد تأسّست قوّاتهم العسكريّة نتيجة الاعتماد المبكر على الأسلحة الناريّة الأوروبيّة، بالإضافة إلى استراتيجيّة محدَّدة لتدريب وتنظيم الجنود. وكانت هذه الإمبراطوريّة تمتد من وسط أكانلاند المعروفة إلى يومنا هذا بدولة "بنين" و"كوت ديفوار"، وتحدُّها مملكة "داجومبا" شمالًا وهي



دولة "بوركينافاسو" حاليًّا، وداهومي شرقًا "بنين" حاليًّا، ونظرًا لبراعة الإمبراطوريّة العسكريّة والتسلسل الهرمي الرفيع والتطابق الاجتماعي والثقافي، كان لإمبراطوريّة أشانتي واحدة من أكبر التدوينات التاريخيّة لأيّ كيان سياسي للسكان الأصليين في أفريقيا جنوب الصحراء. وحتى اليوم ما يزال النظام الملكي لأشانتي هو الحاكم للبلاد كحماية دستوريّة إضافة إلى التقاليد الوطنيّة الفرعيّة للدولة في أكانلاند، علمًا بأنّ الملك الحالي للأشانتي هو "أتومفو أوسي توتو الثاني"(**) والسيدة الأولى هي زوجته السيدة "جوليا أوسي توتو".

كان الكوكا Coca(***) المحصول الرّئيس عند الأشانتي -في العصور السابقة قبل استيراد شتلات الكاكاو- فكانوا يحملونه في قوافل ويبيعونه في سوق سالاجا الكبير بعد نهر فولتا، ويعودون محمَّلين بالملابس القطنيّة والحيوانات الداجنة وأحيانًا العبيد للمساعدة في الأعمال المنزليّة أو الزراعة، وفي أحيان أخرى من أجل إظهار الثراء، وقد اشتهر أبناء الأشانتي بقوّة المراس، فلا يشق لهم غبار، إذ تتملكهم رغبة داخليّة في العيش بصورة مستقلّة جعلتهم أكثر اعتمادًا على أنفسهم، وهم طموحون إلى أبعد الحدود ويتمتعون بإصرار فريد على النجاح في كل عمل يقومون به.(2)

حضارة شعب الأشانتي

- الأشانتي شعب البطولة والكرامة

إذا كانت هناك صفة يمكن أن نصف بها أبناء الأشانتي فهي أنهم "شعب أبيّ لا يُقهر، يفضِّل الموت على الخضوع والإذلال"، ولعلَّ صمودهم

لسنوات عديدة أمام الهجمات العسكريّة البريطانيّة يعود إلى هذه الصفة، فضلًا عن تكتيكاتهم الحربيّة العبقريّة، لكنَّ التاريخ له منطقه أيضًا، إذ لم يكن من الممكن -وفقًا لهذا المنطق- أن يصمد شعب بأسلحة بدائيّة أمام أقوى آلة عسكريّة في العالم آنذاك، ومع ذلك فإنَّ خطة الغازي الأبيض لإبادة شعب الأشانتي فشلت بسبب بسالة وشجاعة وبُعد نظر ملك الأشانتي في ذلك الوقت؛ فقد منع الملك "برمبة الأول" شعبه من محاربة الإنجليز ودَفَعَ حياته ثمنًا لحماية شعبه، وكان ذلك في العام 1896، و"فضَّل برمبة الأول أن يصبح أسيرًا لدى الإنجليز، الذين نفوه إلى جزيرة سيشل لمدة ثمانية وعشرين عامًا، على أن يفقد الآلاف من أبناء شعبه حياتهم في معركة عَرَفَ ببصيرته الثاقبة أنه لن يكسبها"، وعليه أن يتجنَّبها.

لقد حظيت خطوة الملك "برمبة" بتعاطف دولي واسع، وعلى الرّغم من أنّ "أبناء قبيلته كانوا يفضلون بطبيعتهم القتال حتى آخر رجل من أجل حريّتهم على أن يخضعوا لقوة أجنبيّة"، فإنَّ الكثيرين منهم شعروا بالامتنان لقرار ملكهم، وبعد نفيه إلى سيشل بأربع سنوات، قام "هدسون" الحاكم البريطاني لساحل الذهب (الاسم القديم لغانا) بزيارة كوماسي، ودعا رؤساء القبيلة للقائه، وطلب منهم أن يأتوه بالعرش الذهبي؛ الرَّمز الذي يجسِّد روح وذات شعب الأشانتي، لكي يجلس عليه باعتباره حاكم الشعب الذي هَزَمَت حكومتُه ملكَه، وقد استفزَّت هذه الوقاحة أبناء الأشانتي، ولم يتحمَّل رؤساء القبيلة الذين كانوا يتألَّمون بالفعل بسبب النفي الجائر لملكهم، هذه الإهانة الثانية، فخرجوا من الاجتماع مع الحاكم الإنجليزي ليعقدوا اجتماعًا آخر، قرَّروا فيه اللُّجوء إلى السلاح، وطلبوا من الملكة الأم "نانا يا اسانتيوا" أن تقود المعركة ضدّ الإنجليز، وكانت تلك المعركة التي دارت في العام 1900م آخر معاركهم، وقد خاضها أبناء الأشانتي في كوماسي فقط، ولم يشارك فيها بقيّة رؤساء القبيلة بمن يتبعونهم من أفراد، وعلى الرّغم من أنَّ رؤساء الأشانتي في كوماسي لم يكونوا مستعدين للحرب التي فُرضت عليهم فرضًا، فإن "الجيش الإنجليزي الجبار احتاج إلى عشرة أشهر لكي ينتصر فيها".

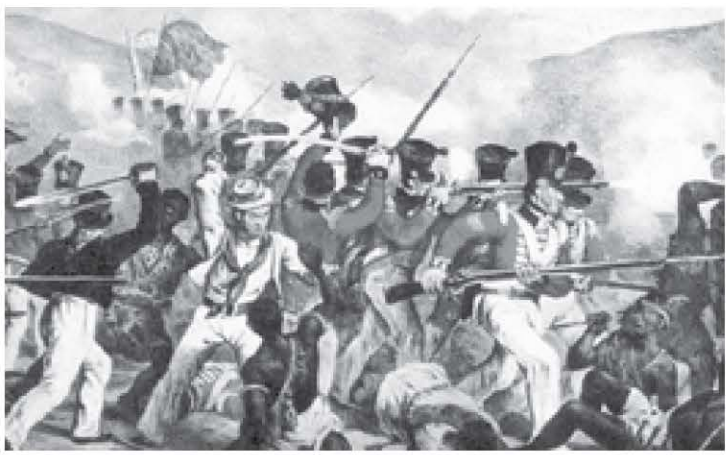
خاض أبناء الأشانتي معركة الشرف حتى الرجل الأخير، "ولا تزال مآثرهم وبطولاتهم في هذه الحرب تتردَّد في أغانيهم وأناشيدهم حتى اليوم"، فالموت لا يعني شيئًا بالنسبة للأشانتي إذا مات أحدهم من أجل ألّا يجلب المهانة لشعبه أو عائلته أو حتى لنفسه، و"كان زعماء هذه الحرب يحملون السمّ معهم مفضِّلين تجرُّعه على أن يتعرَّضوا لمهانة الأسر والإذلال على أيدي عدوهم"، ويُقال إنَّ الإنجليز في هذه الحرب لم يقبضوا على أيّ من مقاتلي الأشانتي حيًّا إلّا في حالات نادرة، بل إنَّ "نساء الأشانتي أنفسهنّ كنّ يفضلن رؤية أزواجهنّ ينتحرون على أن يقعوا في الأسر ويتعرَّضوا لمذلّته... حتى إنَّ بعضهنّ تناولن السمّ كي لا يتعرّضن لمثل هذه اللحظة".[3]



شكل رقم (1): ملك الأشانتي الحالي مع زعماء القبيلة



شكل رقم (2): الملكة الأم الحاليّة



شكل رقم (3): حرب الإنجليز ضد شعب الأشانتي

- طقوس الحصاد لمحصول "اليام"

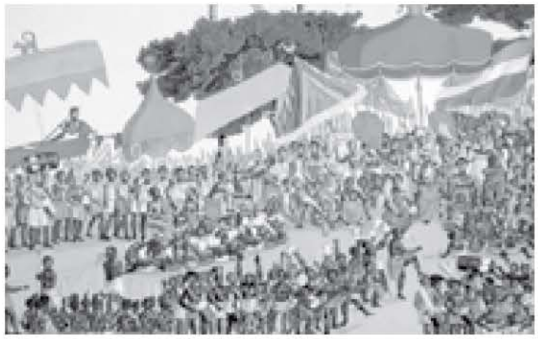
"اليام" نبات درني يشبه البطاطا، إلّا أنّه كبير الحجم، تنمو درناته تحت التربة بعد زرعه في خطوط طوليّة تغطّيها أوراقه الخضراء، ويستعمل بعد حصاده بطريقتين، الأولى: تجفيفه ثم طحنه و"تحويله إلى دقيق يصنع منه الخبز العادي"، والأخرى، "يُطبخ طازجًا كالبطاطا أو يقدَّم كالعصيدة" وبجواره مرق الخضروات المطبوخة بالسَّمك المجفَّف أو اللُّحوم والمعروفة باسم "الفوفو".

يجرى حصاد "اليام" في شهر أيلول/ سبتمبر، وتسمّى هذه المناسبة "عيد الحصاد الأكبر أو عيد حصاد اليام"، حيث يُجمع "اليام" في المكان المحدَّد لتجميع المحصول، ولا يحقّ لأيّ فرد من أفراد القبيلة أن يأكل منه شيئًا أثناء أيام الاحتفال العشرة، يُستثنى من ذلك زعيم القبيلة، فهو وحده الذي يجوز له أن يأكل من اليام مرتين، إحداهما بعد مضي الأيام الخمسة الأولى والثانية في اليوم العاشر والأخير من الاحتفال.

وترتبط طقوس هذا الاحتفال بطقوس أخرى؛ حيث يذهب الزعيم أو الملك بموجبها إلى أحد الأماكن المقدَّسة لديهم، والتي تقع عادة بين الحقول الزراعيّة أو المجاري المائيّة في الغابة، فيخلو بنفسه في هذا المكان، ثم "يغتسل ليطهر نفسه، التماسًا للبركة وقوّة البدن"، حتى إذا فرغ من ذلك وترك المكان جاء رجال الدين وهم يحملون أغصان الشجر فيغمسونها في "مغتسل الزعيم ذي الماء المقدّس"، ويرشّون برذاذها

الرجال والنساء والأطفال تبرُّكا به حتى تحلّ هذه البركة على الأرض فتزيد من خصوبتها وعمارتها ووفرة الحرث والنسل البشرى والحيواني.

بهذه الطقوس الأخيرة يكون تحريم الأكل من المحصول قد زال، فيُقبِلُ الناس جميعهم على توزيعه في ما بينهم، ويُقام بهذه المناسبة ما يُعرف بوليمة حصاد اليام الكبرى التي توقَد لها نار كبيرة لطهي وجبة تكفي جميع المحتفلين، وبعد ذلك تعود الحياة إلى طبيعتها[4].



شكل رقم (4): يوضح الاحتفال بيوم حصاد اليام

- فلسفة موت الملك عند الأشانتي

على الرَّغم من انتشار ديانات سماويّة كالمسيحيّة والإسلام في هذه المنطقة، الّا أنَّ عِرق "الأكان" -بما فيه الأشانتي- يشتهر بنماذج ثقافيّة مميّزة ومتعدّدة تشمل كثيرًا من العادات والتقاليد والأعراف العائدة إلى دياناتها التقليديّة القديمة والتي ما تزال حيّة بين أبناء القبيلة، فقد جرت العادة في قبيلة الأشانتي -على سبيل المثال- أنه عندما يموت "الأشانتين" (أي الملك) يُقال عنه إنه "ذهب إلى قريته"، وتُعدُّ رحلته الأخيرة تلك شديدة الأهميّة في معتقداتهم التقليديّة، إذ بلغ بهم الأمر في القرون الماضية، ووفقًا لمعتقداتهم تلك، أنهم كانوا يقتلون بعض الرجال ويدفنونهم معه ليساعدوه في رحلته في الحياة الأخرى.

وفي ثلاثينيّات القرن الماضي عندما مات "الأشانتين"، "قام الحرس الخاص به بقتل كلّ مَن كان يمشى في شوارع المدينة في ذلك اليوم، حتى يرافقوه في رحلته إلى الآخرة"، بعد ذلك منعت سلطات الاستعمار البريطاني مزاولة هذه العادة مرّة أخرى، وعندما أُعلن في السادس والعشرين من شباط/ فبراير عام 1999 عن وفاة الملك "أوتومفو أوبوكو واري الثاني"، وكان الملك الخامس عشر في سلسلة ملوك الأشانتي، تبيَّن للجميع كم بقيت هذه العادات والمعتقدات قويّة بين أبناء القبيلة، وبلغ الحزن يومها منتهاه، وكانوا يعتبرون كلمة "ميت" إساءة شديدة وقلّة احترام لشخص الملك، ومَن يقولها يستحقّ القتل ليُرسَل مع الملك ليخدمه في الحياة الثانية، ويوم تشييع الجنازة "كانت الأمة كلها حاضرة في المراسم"، بما في ذلك الرئيس "جيرى جون رولنجز" رئيس غانا يومها، كما حضر من الخارج ممثلون عن كبرى القبائل الأفريقية: "الباولي" من ساحل العاج و"الموسي" من بوركينا فاسو و"الزولو" من جنوب أفريقيا.

وفي كوماسي وبقيّة مدن الأشانتي، كان الجوّ خليطًا غريبًا من الحزن والاحتفال، والملفت للنظر، أنّ الشبان الأصغر سنًّا كانوا فرحين لأنهم يشهدون حدثًا ثقافيًّا رائعًا مثل هذا، بينما كان

الحزن هو الشعور السائد وسط الجيل الأكبر سنًّا بسبب فقدان ملكهم[5].

- مراسم الدَّفن

يتمّ الالتزام في مراسم الدَّفن على نحو صارم بتقاليد الأشانتي، حيث يظلّ جثمان الملك مسجّى في جلال على سرير مذهَّب في غرفتة ومزيَّن بأفخم ملابسه، ويصطفّ الآلاف من الناس لإلقاء نظرة الوداع، و"وفق التقاليد يتعيَّن على المعزّين نزع أيّ حليّ أو مجوهرات احترامًا لمكانة الفقيد"، وقد مُنع التصوير منعًا باتًّا، وطُبِّق البروتوكول على نحو صارم من قِبَل حرّاس القصر الملكي، وقال أحد زعماء القبيلة: إنَّ "الطقوس والخرافات المرتبطة بهذه المراسم هي التي أبقت مؤسساتنا ذات الثلاثمئة عام قائمة حتى الآن"[6].

- الثَّقافة والدّين

كان يسود الجهل في إمبراطوريّة الأشانتي؛ حيث إنَّ زعماءهم لم يكونوا يثقون في "محو الأميّة"، وقد يكون هذا سببًا لفقدان كثير من المعلومات والحقائق عن التاريخ الأفريقي في هذه المناطق، حيث إنَّ كثير من اللغات الأفريقيّة كانت شفويّة، وقد أتت الكتابة إلى شمال منطقة الأشانتي عبْر التجار المسلمين، وهو ما يؤكد أنَّ الإسلام كان له تأثيرٌ واضحٌ في ثقافة المنطقة. وكما يوجد في كافة المجتمعات الأخرى في العالم كان يوجد الغنيّ والفقير أيضًا في المجتمع الأشانتي، فكان مجتمعهم يشبه النُّظُم الإقطاعيّة المعروفة، حيث يستغلّ الأغنياءُ الفقراءَ، كما يوجد العمال الأحرار والعبيد، وكان الأشانتيون يمتلكون معظم العبيد من القبائل المجاورة.

لقبائل الأشانتي دينهم الخاص، وهو دين يرتكز على تقديس الملوك، ووضعهم بمصاف الآلهه، وعلى الرّغم من وجود هذا الدين، كان المجتمع في الوقت نفسه متأثرًا بالدين الإسلامي والمسيحي بسبب العلاقات التجاريّة والسياسيّة مع أصحاب هذه الأديان[7].

الهوامش:

(*) شعوب في غرب أفريقيا يتحدثون لغة الأكان (Akan)، أسسوا إمبراطورية في منتصف القرن السابع عشر، وفي القرن التاسع عشر وصلت قوتهم إلى أقصاها وتمكنوا من الاستحواذ على منطقة غرب أفريقيا بكاملها.

(**) تخرَّج في جامعة كامبريدج البريطانية ويتحدّث الإنجليزيّة بطلاقة.

(***) نبات يتواجد بكثرة في أميركا الجنوبيّة، ويمضغ سكان الأنديز الأصليون أوراقه المجففة بهدف التأثير التنبيهي، وتُستخرج منه مادة الكوكايين ومركبات شبه قلوية أخرى.

(1) http://hadarat.ahram.org.eg/

(2) http://www.britannica.com/nations/Ghana

(3) BBC News | Africa | Funeral rites for Ashanti king

(4) Ashanti Page at the Ethnographic Atlas، maintained at Centre for Social Anthropology and Computing، University of Kent، Canterbury

(5) http://hadarat.ahram.org.eg/Articles/

(6) المرجع نفسه.

(7) ك. مادهو بانيكار، الوثنية والإسلام، تاريخ الإمبراطورية الزنجية في غرب أفريقيا.

بول كلي:
تعبيريّة بمرجعيّات البصريّات الشرقيّة

محمد العامري/ الأردن

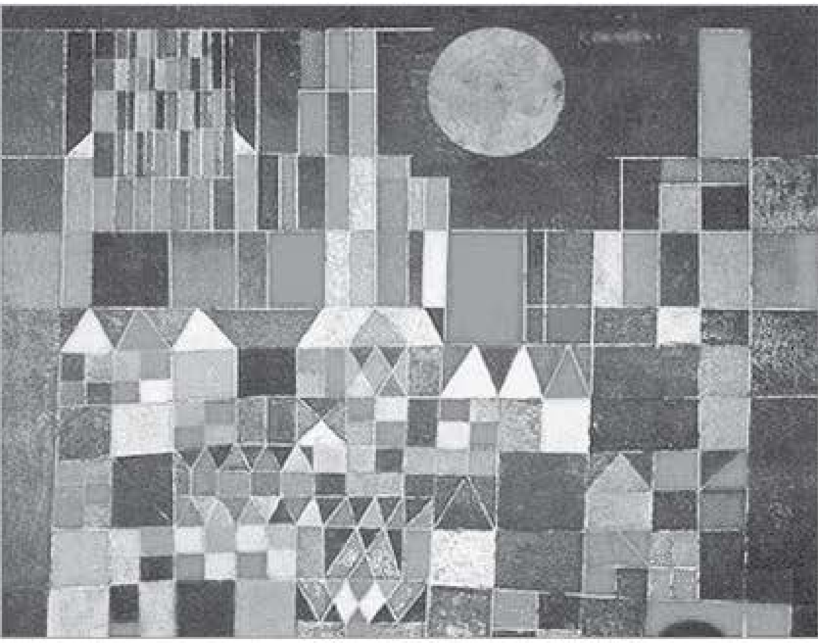
"ليس على الرّسّام أنْ يرسم ما يراه،
بل ما سوف يُرَى"

"بول كلي"

يُعَدُّ الرّسّام ومُنظِّر الفن السويسري "بول كلي" (-1879 1940) واحدًا من أكثر الفنانين الشغوفين بسؤال التَّجاوُز؛ تجاوُز ما ورثته عينه من مدارس فنيّة دون محوِها، بل اختبارها والخروج بصيغ أكثر اتِّساعًا في ما يسمّى شموليّة العمل الفني الذي يستفيد من التَّصميم والنَّسيج والعمارة للخروج بمنظومة تفكير جديدة تفتح باب التَّجريب على مصراعيه، فقد أثار جدلًا هائلًا في ما يذهب إليه تفكيره في العمل الفني.

بدأ "بول كلي" اختباراته في التَّنظير والمُمارسة في تطبيق نظريّاته التي يفكِّر بها في ما يخصُّ ديناميكيّة الشَّكل وصولًا إلى رسم حركة الهواء وتأثيرها على حركة الأشياء الظاهرة، حيث رصد "كروكيات" للـ"تورنيدو" وحركة الريح الأقرب إلى الحركات الليِّنة في الخطوط الموجيّة، فكانت نظريّاته واختباراته قائمة على الفكر والسؤال والمُمارسة، حيث مارس الغناء والموسيقى، ثم ذهب إلى كتابات غطَّت معظم المجالات الجماليّة، منها الاستبطان والشعر حتى الحرب العالميّة الأولى، والنظريّة والتدريس خلال سنوات التحاقه بمدرسة "باوهاوس" بين -1921 1930، فكان لدروسه أثرٌ في ما يخص الشكل وعرضِه لأوَّل نظريّة نسقيّة للوسائل التشكيليّة والتي أفضت إلى الإمكانات الإيحائيّة، فعلى سبيل المثال نستطيع أن نتلمَّس الديناميكيّة في الشكل عَبْر رسوماته التكعيبيّة.

يقول الكاتب عبداللطيف الوراري*: "ولأنّ كلي كان فنّانًا حديثًا له توجُّهات يساريّة، فقد حوصر إبان





صعود النظام النازي، واتُّهـم بـ(البولشفيّة الثقافيّة)، قبل أن يُعْزل من عمله، ويعود إلى مسقط رأسه القريب من بيرن. هنا قضى "كلي" سحابة فتّه الأخيرة، راجعًا به إلى الصورة المستلهمة من لغة المرضى العقليّين والوحوش والملائكة، مثلما رجع إلى هاجس الموت، وشكّل العبور الثيمة الأساسيّة في عمل هذا الرسّام والشّاعر الرائي".

وحين أنهى دراساته الأكاديميّة في ميونخ عَبْر ورشة "فرانز"، وفي معرضٍ بميونيخ تعرّف على "فان غوغ" و"سيزان"، وكانت لعلاقته مع جماعة "الفارس الأزرق" الأثر الأكبر في تثوير الحوار وعقد صداقات مع "كاندينسكي"، "مارك"، "ماك" و"جافلينسكي". وفي باريس، التقى "ديلوناي"، واكتشف أعمال "روسو" و"بيكاسو" و"براك".

كان هؤلاء الفنانون منشغلين بمشكلة اللون، وفي هذه الأثناء اشتبك "بول كلي" مع رواية فولتير "كانديد"، حيث وضع لها مجموعة من الرُّسومات، ولم يترك شيئًا شاهده من فنون هؤلاء إلا واختبره كجزء من مشروعه التّنظيري والتّطبيقي.

هذا الشّغَف الذي يتمحور عَبْر تغيير الأشياء المرئيّة في أطر جديدة كان له أكبر الأثر في مؤلّفه الذي يقدّم فيه مجموعة من النظريّات حول الحركة والسُّكون، وتحديدًا الإنصات لإيقاع الطبيعة وتجلّياتها الفيزيائيّة والجماليّة، فلم يترك الريح إلا ليختبر مساراتها الخطوطيّة ويحبّرها برسومات "كروكيّة" أقرب إلى الفعل

الرياضيّ، ولم يغفل القِيَم الضوئيّة في الموروث البصري الشرقي الإسلامي وصولًا إلى طبيعة الزخارف الهندسيّة والنباتيّة.

بعد تأثّره بأعمال الفرنسي "هنري ماتيس" والروسي "كاندينسكي" اللذين كشفا له عن سحر "الجنوب" وما يختزنه من طاقات إيحائيّة كبيرة، توجّه الفنان "بول كلي" إلى تونس في العام 1914، حيث بدت تونس بالنسبة له فتحًا في طبيعة الضوء الحار وانتشاره وتأثيراته على العمائر البيضاء، وصولًا إلى طبيعة الظلال الحادّة جراء قوّة الضوء، لكنّ الناقد والكاتب "غرومان" يعزو السبب الأوّل لهذه الزيارة إلى "رغبة قديمة (لدى الفنان) في زيارة مدن آسيا الصغرى وشمال أفريقيا، والاطلاع على الحضارة الإسلامية". أمّا مؤرّخ الفن السوري عفيف البهنسي فذهب إلى أنّ سبب الزيارة العميق يعود إلى مطالعة "كلي" لكتب الشاعر "غوته"، وخاصة كتابه "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" الذي يحفل بصور الصوفيّة الإسلاميّة والمفهوم التوحيدي لله..

وبدا ذلك واضحًا حين كتب "كلي" مذكّراته حيث يصف رحلته إلى تونس بقوله: "لقد وصلنا إلى شاطئ قريب من العرب الأوائل، وهناك قابلتنا الشمس الساطعة التي تُغشي الأبصار، وكان الجو الصافي الألوان يثير في النفس أجمل الوعود". لم تمضِ لحظات حتّى ظهرت مدينة سيدي بوسعيد من وراء البحر، فوصفها على النحو الآتي: "كتلة حجريّة تنتصب فوقها أشكال بيضاء هي بيوت أهلها".

المرئي المشفوع بالنظريّة والتّطبيق

يقدِّم "كلي" مفهومًا مُغايرًا عن قوانين الطبيعة ومؤثراتها في العمل الفنّي، فهو يعتبر قوانين الطبيعة المهمّ الأساسيّ، خاصّة في ما يخص الطبيعة الفيزيائيّة لحركة الطبيعة وصولًا للمرئي وتجلّياته على العين، فالفن بالنسبة لِـ"كلي" لا يصبح مرئيًّا إلا إذا صدر من أعماق الكائن ممسكًا بقوانين الطبيعة وصولًا إلى الانسجام، حيث يقول:

"إنَّ القوّة الإبداعيّة تنفلت من كل تسمية، وتبقى سرًّا يعجز عنه الوصف في التحليل الأخير. لكن لا سرّ صعب المنال ليس بمقدوره أن يهزّنا في سرائرنا حتّى. إنّنا تحمّلنا بأنفسنا هذه القوّة حتى آخر ذرّة نخاع. ليس بإمكاننا أن نقول ما هي، غير أنّنا يمكن أن نقترب من مصدرها بمقدار متغيّر. علينا أن نكشف هذه القوّة بكلّ الطرق، وأن نجلوها داخل وظائفها كلها كما تتجلّى فينا".

ويضيف: "إنّ المراحل الأساسيّة لمجموع المسار الإبداعيّ هي كما يأتي: الحركة الموجودة فينا سابقًا، الحركة التي تفعل وتجترح وتتوجّه نحو العمل، قبل العبور إلى الآخرين ممّن شاهد الحركة وهي طيّ العمل؛ ما قبل الإبداع، ثُمّ الإبداع فإعادة الإبداع".

رصد "كلي" حركة الضوء والريح، وحاول أن يعيد صياغات جديدة لمفاهيم الفيزياء الطبيعيّة، وأظهر ذلك في كتابه "نظريّة التّشكيل" الذي صدر عن دار ميريت المصرية وترجمه عادل

السيوي، فنرى في الكتاب جهدًا بائنًا وكبيرًا في رصد حركة الطبيعة وتأثيراتها البصريّة على موجوداتها، ولم يغفل في دراساته الكثيرة طبيعة المكوِّن الرياضيّ للفنون الإسلاميّة، وبدت تلك التأثيرات بمجموعة كبيرة في أعماله التي ارتكزت على تفكيك الأشكال الهندسيّة للزخرفة الإسلاميّة كالمربع والمثلث والدائرة.

التَّفكيك الزخرفيّ الذي نزع إليه "بول كلي" كان منضويًا تحت الفعل التعبيريّ بالدَّرجة الأولى؛ حتى برسمه للأمكنة والتجريديّات المبسَّطة، وأشار إلى ذلك "هنري ميشونيك" في كتابه "الحداثة الحداثة"، فكانت أعمال "كلي" تنتقل من مفهوم المادة والكتلة إلى مفاهيم الطاقة، فالفنان لا يصف الأشياء بقدر ما يعبِّر عنها بمعانٍ نفسيّةٍ وذهنيّة، فكانت تعبيريّته محمولة بالطاقة كما لو أنه ضدّ الانطباعيّة، وفي هذا المقام يقول "بول كلي":

"بالنِّسبة للانطباعيّة، فهي اللحظة المستقبلة لتأثير الطبيعة، وبالنِّسبة للتعبيريّة، فهي تأتي لاحقًا، ومن ثمّ ليس من الممكن أحيانًا البرهنة على تجانسها لفظيًّا مع الأولى، بحيث يكون التأثير المتحصّل واردًا. داخل التعبيريّة، قد تمرُّ سنوات من التلقّي والمردود المُنتج على مقاطع من انطباعات مختلفة يمكن أن تُعاد في تأليفٍ جديد، أو كذلك من انطباعات قديمة تتفاعل بعد سنوات من كمونها عبر انطباعات جدّ متأخرة"(نظرية الفن الحديث، ص9).

فكانت تعريفاته للفن من باب الشموليّة التعبيريّة التي تعرّي الأشياء وتذهب إلى صيرورتها الداخليّة والتي أسهمت في الانفتاح على الفعل الحداثوي في التجريب والفن، وهي إحدى المبادئ الأساسيّة لفكرة بناء العمل والإضافة في تاريخ الفن، حيث يقول:

"يرجع الفن لعالم الاختلاف: إنَّ أيّ شخصيّة حالَما تضع يدها على وسائل تعبيرها، فإنّ لها حق الرأي، ووحدها الوسائل ملزمة بأن تتلافى النَّواقص وهي تبحث عن الأحسن منها داخل الاكتمالات المنتهية عوض أن تتخلّص منها. تلك حداثتها من قوّة الكلمات الفارغة؛ القوة التي لا تفيض إلا بما يوضع فيها ويتغيَّر بشكل لا محدود".

لقد بدت مؤثرات تلك النظريّات التي طرحها "كلي" في مجمل مرجعيّاته الفنيّة تطبيقًا وتنظيرًا، فقد بدا تأثُّره بالكتابة المسماريّة والهيروغليفيّة والسجاجيد والعمائر الإسلاميّة بنمطيها المغاربي والأندلسي، فكان "بول كلي" فنّانًا شرقيًّا بامتياز. يقول "كلي":

"الفنّ ليس رسم الأشياء، بل جعل غير المرئي مرئيًّا".

----

*عبداللطيف الوراري، القدس العربي، 1-10-2016.

الممثل المخرج كلينت إيستوود:
أطول مسيرة سينمائيّة في تاريخ هوليوود

محمود الزواوي/ الأردن

لَيْسَ بين نجوم هوليوود المعاصرين نظير للممثل المخرج "كلينت إيستوود" في ديمومة نجوميّته. فقد امتدّ مشواره السينمائي 64 عامًا منذ العام 1955. وقام ببطولة 70 فيلمًا وإخراج 39 فيلمًا وإنتاج 44 فيلمًا وتأليف الموسيقى التصويريّة لثمانية أفلام. وما زال "كلينت إيستوود" في قمّة عطائه الفنّي في سنّ السابعة والثمانين سنة من العمر.

رُشّح "كلينت إيستوود" لِما مجموعه 304 جائزة سينمائيّة، وفاز بـِ(146) جائزة، بينها أربع من جوائز الأوسكار تشمل اثنتين لأفضل مخرج واثنتين لأفضل فيلم، عن فيلمَيْ "غير المسامح" (1992) و"حبيبة المليون دولار" (2004). وكان أكبر مخرج سنًّا يفوز بجائزة الأوسكار في سنّ 74 عامًا. كما مُنح جائزة أوسكار فخريّة في العام 1995.

وبين الجوائز الأخرى التي فاز بها "كلينت إيستوود" خمس من جوائز الكرات الذهبيّة وجائزة معهد الأفلام الأميركي تكريمًا لإنجازاته السينمائيّة مدى الحياة، وخمس من جوائز المجلس القومي الأميركي لاستعراض الأفلام السينمائيّة، وثلاث من جوائز نقابة المخرجين الأميركيّين، وواحدة من جوائز هوليوود السينمائيّة، وخمس من جوائز خيار الشعب في الولايات المتحدة، وأربع من جوائز التراث الغربي الأميركي، وثلاث من جوائز مهرجان كان السينمائي، واثنتان من جوائز مهرجان البندقيّة السينمائي، وجائزة معهد الأفلام البريطاني.

لكنَّ المشوار السينمائي لـِ"كلينت إيستوود" لم يكن دائمًا مفروشًا بالورود. فقد فشل في أوّل اختبار سينمائي أجراه في هوليوود ونُصح بالبحث عن مهنة أخرى بدلًا من التمثيل. وبعد فترة من

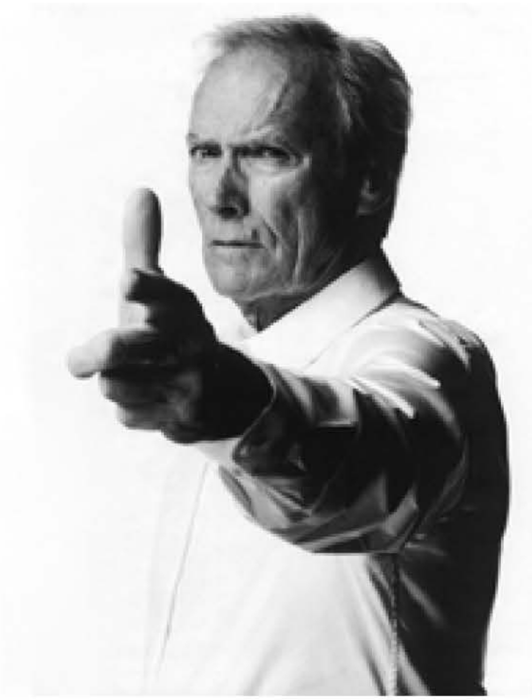


الكفاح والظهور في عدد من الأفلام المتواضعة تحوّل إلى واحد من أشهر نجوم هوليوود ومن أكثرهم نجاحًا وثراء، وارتفع أجره من 100 دولار في الأسبوع عن فيلم "فرانسس في البحريّة" (1955) إلى 12 مليون دولار بالإضافة إلى 15 بالمائة من الإيرادات عن فيلم "أيّ طريقة ما عدا الحرّة الطليقة" (1978).

وُلد الممثل "كلينت إيستوود" لأسرة فقيرة في ذروة فترة الكساد الاقتصادي في الولايات المتحدة في العام 1930، وعاش في طفولته حياة قاسية وغير مستقرة. وبعد التخرُّج في المدرسة الثانوية تقلَّب في عدد من الأعمال البسيطة، وعمل حطّابًا وعاملًا وفي عدة محطات للمحروقات وحفْر بِرَك السباحة لعدة سنوات.

وبعد قضاء أربع سنوات في الخدمة العسكريّة، استقرَّ "كلينت إيستوود" في هوليوود في العام 1955. ولعبت الصُّدفة دوْرًا في عدم اشتراكه في الحرب الكوريّة، فقد سقطت طائرة عسكريّة كان يستقلّها في المحيط الهادئ، ووصل إلى شاطئ الأمان قرب مدينة سان فرانسسكو بعد أن قطع سباحةً مسافة خمسة كيلومترات، وتطلّب وجوده كشاهد عدم سفره مع وحدته العسكريّة إلى كوريا.

كما لعبت الصُّدفة في العام 1959 دوْرًا كبيرًا في اختياره لبطولة مسلسل رعاة البقر التلفزيوني "روهايد" الذي حوّله إلى نجم تلفزيوني، حيث كان يزور صديقًا في شبكة "سي بي إس" حين شاهده منتج تلفزيوني وأعجب بمظهره الذي يشبه رعاة



البقر وعرض عليه بطولة ذلك المسلسل.

إلّا أنَّ نقطة التحوُّل الفعليّة في المشوار السينمائي لـِ"كلينت إيستوود" حدثت في أوروبا وليس في هوليوود، وذلك بعد أن أسند له المخرج الإيطالي "سيرجيو ليوني" بطولة ثلاثة من أفلام رعاة البقر الناجحة بين العامين 1964 و1966، وهي "حفنة من الدولارات" و"من أجل بضعة دولارات إضافيّة" و"الطيب والشرير والقبيح".

حوّلت هذه الأفلام الثلاثة الممثل "كلينت إيستوود" إلى نجم سينمائي عالمي، واستُقبل استقبال كبار النُّجوم عند عودته إلى هوليوود، وأُسندت له بطولة سلسلة من أفلام رعاة البقر والأفلام الحربيّة والبوليسيّة التي ناسبت قوامه الفارع (193 سنتمترًا)، وهي أفلام حقَّقت شعبيّة واسعة وحوّلته في أواخر ستينيّات القرن الماضي إلى أشهر نجوم السينما في العالم وأعلاهم أجرًا. ومن هذه الأفلام "جرف كوجان" (1968) و"أين تجرؤ النسور" (1970) و"أبطال كيلي" (1970) والفيلم البوليسي "هاري القذر" (1971) الذي استهلَّ سلسلة من خمسة أفلام وكان آخرها فيلم "المجموعة الميتة" (1988). وتعدُّ هذه السلسلة من أكثر الأفلام السينمائيّة نجاحًا.

قام "كلينت إيستوود" في العام 1971 بإخراج أوَّل أفلامه، وهو فيلم التشويق الغرامي "اعزِف لي الأغنية الضبابيّة" الذي قام أيضًا ببطولته. ووافق على إخراجه دون أجر لكي تتاح له فرصة الإخراج السينمائي. ومهّد هذا الفيلم الطريق لـِ"كلينت إيستوود" لإخراج المزيد من الأفلام، بالنَّظر للنَّجاح الكبير الذي حققه على شباك التذاكر.

يجمع "كلينت إيستوود" منذ ذلك الوقت بين التمثيل والإخراج والإنتاج السينمائي، إضافة إلى تأليف الموسيقى التصويريّة لبعض أفلامه. ومن هذه الأفلام "عقوبة أيجر" (1975) و"التحدي" (1977) و"فايرفوكس" (1982) و"رجل موسيقى الهونك تونك" (1982) و"عالم مثالي" (1993) و"جسور مقاطعة ماديسون" (1995) و"سلطة مطلقة" (1997) و"جريمة حقيقيّة" (1998) و"رعاة البقر في الفضاء" (2000) و"تحليل الدم" (2002) و"حبيبة المليون دولار" (2004) و"جران تورينو" (2008) و"مشكلة مع المنحنى" (2012). شملت هذه الأفلام مجموعة من أفلام رعاة

البقر المتميّزة، ومنها فيلم "المتجول في السهول العالية" (1973) و"جوزي ويلز الخارج على القانون" (1976) و"برونكو بيلي" (1980) و"الراكب الشاحب" (1985) و"غير المسامح" (1992) الحائز على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم. وبذلك يكون "كلينت إيستوود" الممثل والمخرج الوحيد في هوليوود الذي واصل تقديم أفلام الغرب الأميركي الناجحة بعد أن فقد هذا النوع السينمائي شعبيّته منذ أواخر ستينيّات القرن الماضي.

كما واصل "إيستوود" إخراج أفلام لم يقم ببطولتها، كفيلم "بريزي" (1973) و"بيرد" (1988) و"منتصف الليل في حديقة الخير والشر" (1997) و"النهر الغامض" (2003) و"أعلام آبائنا" (2006) و"رسائل من إيو جيما" (2006) و"الطفل البديل" (2008) و"الذي لا يقهر" (2009) و"جي. إدجار" (2011) و"أولاد جيرزي" (2014) و"القناص الأميركي" (2014) و"سولي" (2016) وفيلم "15:17 إلى باريس" (2018).

وبالنّظر للنّجاح الكبير الذي حققه "كلينت إيستوود" في ميدان الإخراج السينمائي، ولمكانته المرموقة كممثل سينمائي، فقد أصبح واحدًا



من نخبة قليلة من المخرجين الأميركيّين الذين تمنحهم استوديوهات هوليوود حرية التحكُّم الفنّي الكامل في أفلامهم.

ويعدُّ "إيستوود" من مخرجي هوليوود القلائل الذين يُخرجون أفلامهم ضمن المدة المحدّدة لذلك ودون تجاوز الميزانيّة التي تُرصد لها، وهي من المشاكل المزمنة التي تواجه الإنتاج السينمائي في هوليوود. بل إنَّ "كلينت إيستوود" كثيرًا ما يختصر بعض الوقت المخصَّص لتصوير مشاهد أفلامه، ويوفِّر جزءًا من تكاليف الإنتاج نتيجة لعمليّة الإخراج والإنتاج المنظَّمة والمحكمة بالتعاون مع فريقه الفني.

وهو واحد من أكثر مخرجي هوليوود شعبيّة بين الممثلين بسبب السُّمعة التي اكتسبها وجوّ الهدوء والنظام والودّ الذي يسود عمليّة تصوير مشاهد أفلامه بعيدًا عن جوّ الصَّخب والضَّجيج والضَّغط والتوتُّر.

يُشار إلى أنَّ "كلينت إيستوود" عازف بارع على آلة الساكسوفون ومؤلف موسيقي موهوب، وهو من عشاق موسيقى الجاز التي يستخدمها كموسيقى تصويريّة في كثير من أفلامه. وقام بتأليف الموسيقى التصويريّة لسبعة من أفلامه ولفيلم "اختفاء جريس" (2007) للمخرج "جيمس ستراوس"، وهو فيلم يتعلق بأثر مقتل امرأة عسكريّة أميركيّة في العراق على زوجها وابنتيها في الولايات المتحدة.

يتَّضح عند استعراض الأفلام التي قام "كلينت إيستوود" بإخراجها تأكيده على معالجة الموضوعات الجادة والهادفة كالتعصُّب العنصري، في أفلام "بيرد" و"جران تورينو" و"الذي لا يقهر"، ومعارضة الحرب في فيلمي "أعلام آبائنا" و"رسائل من إيو جيما"، وذلك دون وضع الأولويّة للنَّجاح التجاري لتلك الأفلام على شباك التذاكر.

تميَّز أداء "كلينت إيستوود" في أفلام رعاة البقر والأفلام الحربيّة، حيث يعيش أدوار الشخصيّات التي يؤدّيها بصدق وحرفيّة عالية، ليغدو رمزًا لرعاة البقر بشكل لم يتكرَّر في تاريخ هوليوود. وفي الأفلام الحربيّة جسَّد الشخصيّات الحربيّة، وخاصّة خلال الحرب العالميّة الثانية بواقعيّة غير مسبوقة. وليس بين نجوم هوليوود مَن ارتبطت شخصيّته بأفلام رعاة البقر والأفلام الحربيّة كالممثل "كلينت إيستوود".

وأخيرًا وليس آخرًا، فإنَّ "كلينت إيستوود" خدم في قمة نجوميّته السينمائيّة كرئيس بلديّة بلدة كارميل (-1986 1988)، وهي بلدة صغيرة بولاية كاليفورنيا، بأجر قدره 300 دولار في السنة، وأدخل على البلدة الكثير من الإصلاحات. ومع أنَّ "كلينت إيستوود" معروف بميوله السياسيّة المحافظة، إلّا أنَّه أدان الحرب في العراق، ودافع عن زميله الممثل الليبرالي "شون بين" بطل فيلمه "النهر الغامض"، والذي زار بغداد قبل اندلاع الحرب في العراق عدة مرات للتعبير عن اعتراضه على تلك الحرب. وقال "كلينت إيستوود" إنه كان مستعدًا للذهاب بنفسه إلى بغداد لو أنه كان أصغر سنًّا.

أوَّلُها وآخِرُها القوافي...

محمود الشلبي/ الأردن

يا ريشةَ البَرْقِ
التي رسمَتْ ملامحَ غُرْبتي،
فتكاثَرَ المَنْفى...
ولم أَعثَرْ على أَحدٍ سِواكِ،
يُعيدُ قافيتي،
موشَّحةً بأسرارِ الرَّويِّ،
ولون موسيقى اعترافي.
سأخُصُّ وقتي بالذي سَكَبْته ذاكرتي،
على ورقِ الكتابةِ..
ثمَّ أَنْسى ما سِواهُ،
من احتمالاتِ النَّوى...
عِنْدَ انصرافي.
لا أرتوي من جدولِ المَعْنى...
ولا أُلغي ارتوائيَ من سرابِ تساؤلي
حتى أُضيفَ إليكِ نَبْضيَ،
في تَسارُعِهِ الخُرافي..!
فتنبَّه الوقتُ
المُعبَّأُ في صميم يراعتي...
وتشابكَتْ سُحُبُ الدّلالةِ،
في طريق كتابتي...
وعرفْتُ ما يَعْني انتشارُ السُّهْدِ،
في مرآةِ ذاتي...
كُلّما طالَ الغيابُ عَبَرْتُه
وقطَفْتُ فاكهةَ اختلافي.
كَلِفٌ بأُغنيةٍ تُرافِقني...
على وَتَرِ الرُّجوعِ إليكِ،
من دونِ انقطاعٍ...
شأنُها شأنُ التَّأمُّلِ،
في شؤون قصيدتي،
ورؤى ضِفافي.
أَصْغَيْتُ..
لم يأتِ الكلامُ إليَّ..
إلّا مِنْ خلالِ مساحةِ الوَعْيِ،
المُضَمَّنِ في ذُرا اللاوعي،

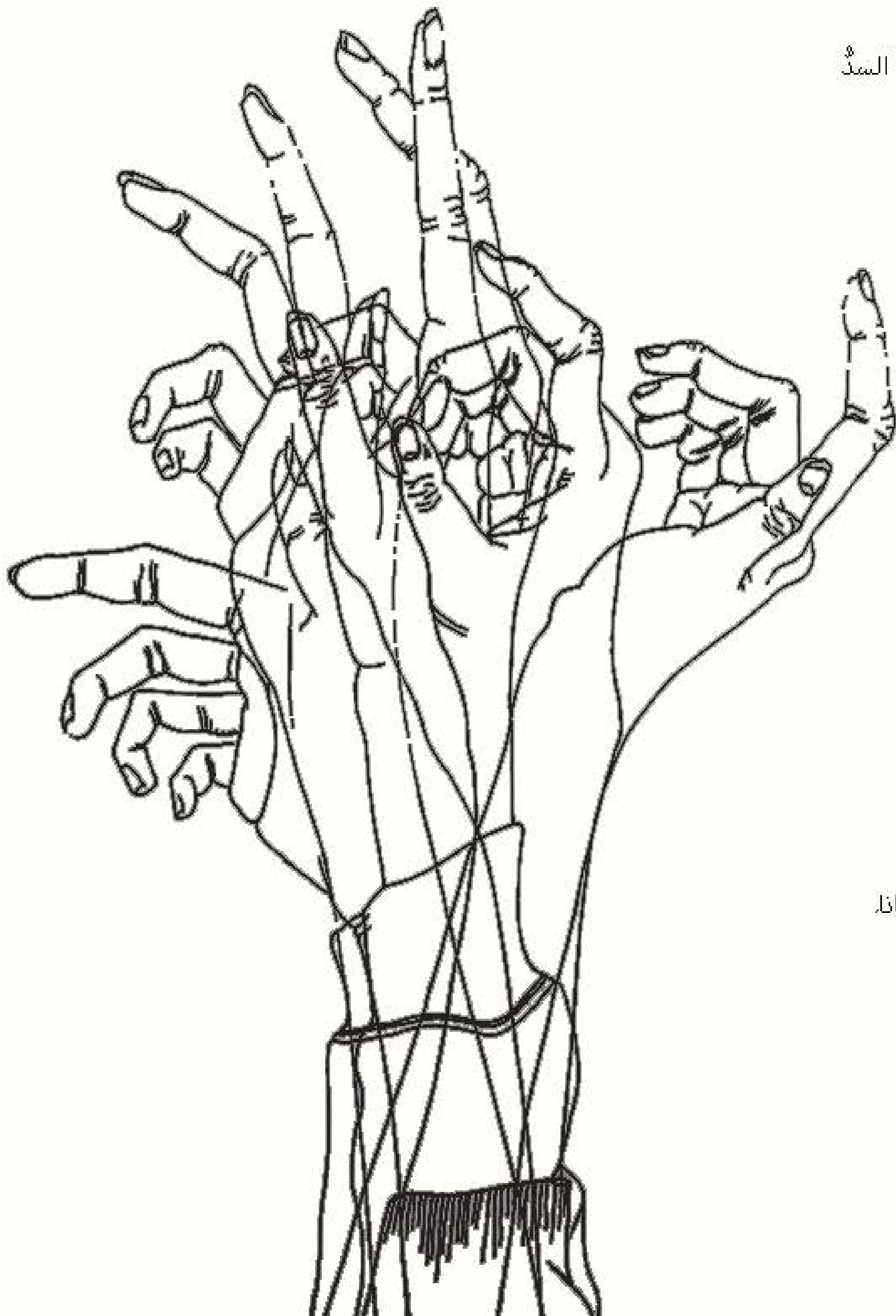
فاستندَ الفؤادُ إلى سطوري،
واستضاء بما تناثَرَ من شظايا نَشْوتي،
ولظى طَوافي.
إنّي على كفِّ الحياةِ،
بِذَارُ مَوْسِمِها المؤجَّلِ،
ماضياً أستعطِفُ الغيمَ الموجَّهَ،
وهو يمضي صَوبَ حَقْلِ صبابتي،
وأصيرُ فلاّحَ القَصيدةِ في الحُقولِ،
وسادِنَ المحصولِ في بَيْتِ انتظاري،
عندما أنجو بمعجزَةِ الغِلالِ
من الجَفَافِ.
كم شَاقَني مَعْناكِ
مُنْسكباً...
على وَرْدِ الحدائقِ،
فارتَشَفْتُ رحيقَهُ...
ونَعمتُ في عَبَقِ الشَّقاءِ
ولم أَزَلْ مُتَسَائلاً...
عن قيمةٍ عَظُمَتْ بخاطرِ طِفْلَةٍ،
خبُثَتْ....
لِفَرْطِ ذكائها...
حتى غَدَتْ أُسْطورةَ الفَتياتِ،
تُعْرفُ مِنْ نَدى سيمائها...
وتصيرُ سيدةَ الكلامِ،
إذا اعتراها الصّمْتُ...
وانتظمتْ بريشاتِ الخوافي.
فاءَ الشَّتيتُ إليكِ...
مُنْتميًا إلى وطنٍ... وظِلٍّ...
لا ينامُ بغير هَدْهَدَةٍ تسيلُ
على شِغافِ الرُّوحِ،
لا يَنْأى إذا خطفَ التنائيَ شوقُهُ،
وأقام... شِعْريَّ الهُتَافِ.
لم أقْترِفْ ذَنْبًا...
سوى ذنْبِ اعترافي حَفنَةً...
مِنْ تَبْعِكِ الرقراقِ،
في صَخْرِ اشتهائكِ..
كي تعودَ لنا الحياةُ،
أليفةً...
وتسيرُ في رَكْبِ اقترافي.
ما زِلتُ أتبعُ صَوْتَكِ الممتدَّ....
في شَغَفِ الأماني...
كُلما شَخَّصْتُه شَفِيَ الصّدى...
واختالَ فيَّ رنينُه... مُتَسارِعًا
كالكهرباءِ... تهزُّني...
وأعادَ لي متفائلاً..
عِطرَ ائتلافي.
هذا أنا....!
والقَوْلُ أنتِ..
وأنتِ... أنتِ...
وآيةٌ تأتي...
إلى وقتي المتوّجِ بالحروفِ،
وما أُريدُ من الهوى... إلا التي هي أنتِ..
حتى أسْتبينَ،
بأوَّلِ الكلماتِ...
وَزْنَكِ يُكْمِلُ النَّصَّ الجديدَ....
وتستريحُ على خريطتك
القوافي...!!

نــور

شعر: شيرين العدوي/ مصر

ذاتَ مساءٍ شتويٍّ دافئ
هبطَ القريةَ شاعرْ
يخطو تتبعه الغيماتْ
يصمتْ
تتصحَّرُ فينا النَّجماتْ
قالوا: سكّيرٌ عربيد
يشربُ في اللّيلةِ سبعَ سمواتٍ
وإنْ يكتبْ
تخرجُ أحرفُه بالنُّور معتَّقةً
في دَنِّ الصَّلواتْ
والويلُ لِمَن يقرأ
لا يعرفُ هل وصل الجنّةَ
أمْ زُوِّج حورُ الكلماتْ؟!
قيلَ وكان طويلًا جدًّا
إنْ قصُرتْ قامتُه
وحنونًا جدًّا كحكايا الجدَّاتْ
فلا حدَّ لشموخِ الرُّوحِ لديه
وإنْ مالَ اهتزَّتْ كلُّ الربواتِ
سقطَتْ من سدرتها آلافُ التَّمراتِ
لتأكلَ جارتُنا
فيضيءُ على الساعدِ وشْمُ الفرسان
ويُقالُ تزوَّجَ ذاتَ ربيعٍ
أنجبَ كلَّ الثوراتْ
وقالوا عشقتهُ جميعُ نساءِ الأرض
فسهرنَ الليلَ طويلًا
كي يسرقن القمر الساكنَ
في عينيه للجزر المنسيّةِ في سفْرِ اللذّاتْ
قالوا: وجميلٌ جدًّا كان
كطاولةِ العشّاق
شمعٌ وزهورٌ وكمنجاتْ
إنْ مرَّ عليهم
أنجبت العاقرُ كلَ الملكاتْ
قالوا: وبليلٍ أدهمَ أسودَ
حملَ الشاعرُ في القلبِ نبيًّا أبيضَ

فأقامَ حوائطَ كادتْ تنقضُّ
وقتّل غِلماناً لم تولد بعدْ
خرقَ سفينًا لمْ يعرف جَزْرًا
أو مدٌّ
شربَ النّهرَ وحطّم أعمدةَ السدٌّ
قالوا:
مجنونٌ
يحيا في ما بعدَ البَعْد
فأُقيمَ عليه الحدٌّ
ألقوْه في النّارِ
فكانتْ بردًا وسلاما
وضعوه فوقَ صليبٍ
فاصّاعدَ
في الأفقِ حماما
رفَّ على الأرضِ قميصًا
أبْصرَ مَن كان وما كانَ
أينَ قميصُ الشّاعر؟
أينانا؟
مُذ غابَ الشاعرُ
والقريةُ تنجبُ عُميانًا
لم نبصر في القرية
إلا
غربانا.



ليْسَ لي بابٌ يعلّمني

شعر: طارق مكاوي/ الأردن

في البحر أفركُ بحر جدَّة كي يكون الملح ممتزجًا بجرح الغائبين.
من بين أنسام الهبوب سأترك غرفتي للريح كي تعوي بها، وأترك جلَّ ذاكرتي وباب القلب محنيًّا على صدر الجدار لكي يباري حزنه العالي، ويمنح ما تعلّق في حناياه البعيدة للرُّؤى والاندثار.
كي أستقيمَ على خليج الماء، ثمَّة فكرة لا تستريح بخاطري.
لا يستريح هنا ضمير الماء لي.
يحاول أن يمزعني ويخرج مثل شكل الرّيح في مناورة الجبال.
ها نصف أحلامي تفزُّ من الممات على حدود الشكّ، إذ تعذِّبني النَّوارس في حدود الأفق.
تنفرد الرّياش لكي تعبِّئ روحها باسم النُّزوع إلى المدينة أو بأوسام الرياح المستعدّة للهبوب على المياه...
كم يستريح البحر في ليل الغريب، وكم أراني ها هنا من بحر جدَّة أيّ شيء تافه يبكي على وطن تشنشل بالبكاء وبالنَّحيب.
قدر عليَّ بأن أنام على غرام الريح
أتبعها فتهرب في الممرّات البعيدة كالخيول، أرى خطاها إذ تنام على خطوط السرّ. ألمس روحها فتجفل من يدي ولستُ أدري...
ما لقلبي والبحار، فقد تشدّ شباك أغنية المياه إلى الأقانيم البعيدة،
أو تشقّ حدّ النّسغ عن رسل المياه، تشقّ حدّ الانفلاش عن النِّساء العاشقات.
وعن روحي التي طفقت تدوّر عن مفاتحها القديمة. ليس لي باب يعلّمني. ولا شباك بحر أستعيد بها مفاتن ما أسمّيه الهوى والانتظار.
أشتمُّ رائحتي على صدر المياه. وأدَّعي أنّي مررتُ بحيِّها من ألف عام كُنته...
قد كُنتُ ربّانًا كبيرًا أستعيد سماحة الأمواج.
وأمسح شعرها حتى تطيع دمي، أو أستعين بقلبها



إذ تستعين بسيِّد البحر الكريم
وماسِك اللغة التي انعقدت على
الدقل القديم.
مفتاحنا مثل القصيدة إذ تضيِّعه
على أدراج هذا الشطّ كفُّ نبيِّها
بين التجلّي والكلام المستقيم.
من بحر جدّة أستعيد دمي
لأكتب ما أريد...
وما أريد
وأكتب أنَّنا
ها قد بدأنا شكلنا في لثغة البحر
التي مرَّت على هذا المساء.
بصوتِه العاري كلذّة الأنثى التي
ابتدأت حياة الكون...
أنجَبَت الفحيح
بأوتار المياه المستعدَّة
للرَّحيل.

بعد الخامسة...!!

شعر: مازن شديد/ الأردن

في تمامِ الحزنِ،
بعد الخامسة مساءً...
مالتْ على أيّامها
وبكتْ عليها
دمعتان ووردتانْ،
وانسلّ نجم الليل
من ساحاتِها وسِلالها
ومشَتْ إليها
غيمتان وموجتانْ...!

* * *

في تمامِ الحزنِ،
بعد الخامسة مساءً...
مالتْ على موّالها
مدّت ضفائرها الحريرْ
لوردِها وطيورها
تلك التي
كانت ترفرف فوقها
كنجوم تتلألأ
من حُزنها ودمعها
في حُلمها الأخيرْ...؟!

* * *

في تمامِ الحزنِ،
بعد الخامسة مساءً...
مالتْ ونامتْ
تحت غيمتها التي
حَمَلتْ لها ماء القمر
ليسيل منها
فوق المدائن والمدى
من جرارٍ،
تحت خيمتها تجلّتْ



بين القرنفل والنَّدى
لتُزيّن الوديان
والأشجار
والأنهار
بالعطر الذي منها انسكبْ
في كلّ زاويةٍ وقلبْ
كي يُضيء النَّبض فينا
يُنعشنا ويُحيينا..

* * *

في تمام الحزن،
في الخامسة تمامًا
قبل اندلاع الحزن منها بقليلْ
لمّا رأتْ،
كيف أنّا،
نصلب القمر الجميلْ
كل يوم في السماءْ
غادَرَت مع برجها وخيولها
كلّ الزوايا والمرايا،
والجهاتْ..
غادَرَت كلّ اللغاتْ...
وأعلنت بدء الرَّحيلْ...!!

* * *

كانت تمام الخامسة،
في كلّ ساعات المساءْ...!!

قصص قصيرة جدًّا

جمعة شنب/ الأردن

مكالمة

في الملجأ أكثرُ من خمسين امرأةً ورجلًا وطفلًا، والقصفُ شديد..

رجّ الهاتف الخلويُّ المدسوس في جيب أميرة، فارتجّ قلبها حين قرأت اسمَ المتّصل، ومن بين أصوات الأطفال المستنجِدة، وأصوات القنابل القريبة، كان صوتٌ منهكٌ يقول لها: "أنا أحبّك، وأنا مصابٌ في رقبتي، وبطاريّة هاتفي تلفظ أنفاسها".

غابَ الصوتُ، وسقطت من عينيها دمعتان.

طقطقات

انفَجَرَ رجلٌ نحيفٌ فأحدث دويًّا عاليًا..

سيّدةٌ بضّةٌ راحت تُلملِم ما تناثر منه في كيس قماشٍ خشن مربوط في جيدها، فيما كانت تدندن لحنًا غجريًّا..

وصبيّان تربّصا بها، حتّى فرغت من ملء ربع الكيس، واستدارت صوب الحافلة، فأطلقا مزماريهما، ما أفزع السائق، فسكت قلبُه، وسقط رأسُه على عجلة القيادة، فانطلق زامور غير متقطّع.

إثرَ ذلك خرج الناس من بيوتاتهم، وكان بعضهم يطقطق على طنجرة، وبعضهم على برميل، وبعضهم استخدم وسائلَ مبتدعةً، والسماءُ أرعدت، ثمّ ثار غبارٌ كثيف، اختلط بالأصوات، وكانت فوضى.

تعَب

عندما نام الرّجل، ظلّ يحلم طيلةَ اللّيل بأنّه يمشي كأنّما دون رغبةٍ منه، وفي آخر الحلم، ظهر على باطنِ كفّه اليمنى عدّادٌ رقميٌّ أحمرُ سجّل مئات آلاف الأميال، بوضوحٍ كبير.

وكان أوّلُ ما فعله، ساعةَ صحا من نومه، الجلوسَ على السرير بزاويةٍ قائمة: مدّ رجليه فوق الغطاء المزركش، تأمّلهما، ثمّ انحنى عليهما من عند الرّكبتين، وفكّكهما، ووضع ساقَه اليمنى جنبه من الجهة اليمنى، وكذا أجلس اليسرى عند جانبه الأيسر.

أشعل سيجارة، وتأمّل فخذيه من عند ما كان يسمّى ركبةً حتّى عظام الحوض، ثمّ سحب الغطاء حتّى طمر رأسه، ونام.

غسيل

كلّ ليلةٍ يشقُّ ماهرٌ صدرَه: يستخرج قلبَه، ويضعه في صحنٍ فخّاريّ، ويغسله بماءٍ يأتي به من نبعٍ بعيد..

تستغرقه عمليّةُ الغسيل هذه نصفَ ساعة يتصبّبُ منه خلالها عرَقٌ غزير، يعيد بعدها قلبه إلى قفص صدره، ويَخيطه، ثمّ يستلقي على ظهره نصف ساعة أخرى، بعدها ينام بهدوءٍ ودَعَة..

لكنّ متربّصًا قفز من فوق الحائط، الليلةَ الجمعة، دون جلَبَةٍ تُذكر، وحمل القلب، ووضعه في جيبه، حين غُطّس في الصحن، الّذي قلَبَه فانسكب ماؤه، وتشظّى فخّاره على الأرض، فيما راح ماهرٌ يقول له: "لو كنتَ انتظرتَ حتّى أتممتُ الغسيل"!

حصبة

كنتُ الولدَ الوحيد بين أربع بنات، وكان جسدي مرقّطًا بالشّامات، وظلّت أمّي تردّد: "هذا الولد مبارَكٌ، ومرصّعٌ بالحسنات".

ويوم أُصِبْتُ بحصْبةٍ متأخّرة، صحبتني إلى طبيبٍ، عرّاني من كلِّ ملابسي، وحقنني بإبرة، ووصف لي مرهمين ومضادًّا حيويًّا، وطمأنها.

قالت له:

"هذا الولد مبارك، انظر إلى الحسنات الّتي تملأ جسمه يا دكتور!"، فردّ عليها:

"هذه خلايا سرطانيّة ميّتة يا خالة!"، فسحبتني من بين يديه عاريًا، وقالت:

"سرطعان يلدغك يا ابن الحرام!"،

وغادرنا العيادة.

رُتَب

استُشهِدَ الرقيب أوّل جابر فرحان عام 1973.

منذ ذلك التاريخ، دأبَ على زيارة ابنه النقيب فرحان جابر في مناماته، متسائلًا دون كلَل: "ما أخبار الجبهة يا ولد؟"، فيتبرّم النقيب ولا يحري جوابًا.

أمسِ، وقتَ الزيارة الليليّة، حضر الشهيد ليزور ابنه، فوجده ملفوفًا بالعلم الوطنيّ، وقد (استُشهِد) في الحربِ الأهليّة.

بعدها لم يعد لزيارته قطّ.

قصاص

لقد مات المختار بحصْر بَول..

كنّا صغارًا، ولم نكن نتخيّل أنّ رجلًا بمقامته وعمره يمكن أن يموت لسببٍ تافه كهذا..

إنّ النساءَ القصيراتِ والطويلات، على حدٍّ سواء، قادراتٌ على التبوّل مهما بالغن في الاحتشام؛ كما إنّ جارَنا الفظّ قد رمى القطّةَ البائسة بما تيسّر من أحذية وشتائم ساعةَ صادف أن بالت عليه. حتّى الرجال المحكومون لنسائهم الفظّات يتبوّلون أيضًا، فما بال المختار لم يستطع، لدرجة أنّه مات؟

ساعةَ حملوه على النعش، تجمّعنا كلّنا بباب بيته، ورحنا نحدّث بعضنا بعضًا:

بأنّ الله قد حصر بوله، لأنّه كان دليلَ الشرطة يوم حاصرونا، واستلّونا من بيوتنا، لأنّنا كنّا نقذف عليهم الحجارة.

نوافذ ثقافيّة

محمد سلام جميعان/ الأردن

ثقافة عربيّة

أقنعة الظلّ/ قيس قوقزة

في ديوانه الشعري الثالث الجديد (أقنعة الظلّ)، يفكُّ الشاعر قيس قوقزة، جديلة الشمس ويعبر نهر الكلمات بثقة مَن انتصر أخيرًا في لعبة الروليت الشعريّة؛ إذ إنه عانى مضضًا جارحًا جرّاء التعتيم على تجربته، ولكنه بعناد بحّار شقَّ له في الموج طريقًا أنِسَ بها إلى شواطئه الدّافئة، مُعْلِنًا بلغة مُضمرة داخل القصائد انتصار الشِّعر على عرّابيه غير الأكفياء، وبلغة صريحة تبدَّت في إهداءات القصائد الأولى من هذا الديوان، أنَّه يتمتَّع بشرعيَّة القصيدة من لدن جغرافيا أخرى، حين غازَلَها بندى المديح.

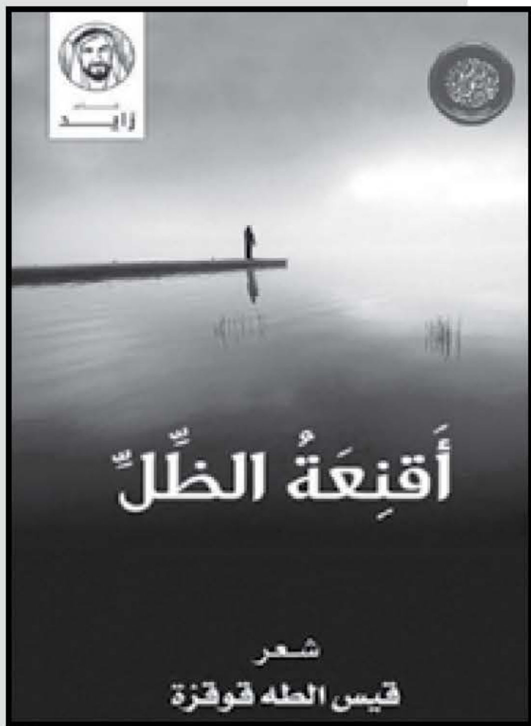
ولدى الموازنة بين ما هو عابر وأصيل في الجغرافيا، يتّضح للقارئ الصدق الفنيّ والشعوريّ في ما يتّصل بأُمِّ الدنيا وعمّان وبلاد الرافدين. فالشاعر في قصائد المدن موزَّعٌ بين المجاملة والواجب، ولا يمكن الإفلات من ظِلال المقطع التالي، في هذا السياق:

أنا مثلُ كُلِّ الذين يفرُّونَ من حبِّهِمْ/ أفعلُ المستحيلَ لكي لا أعودَ/ وأعرفُ أخطاءَ قلبي/

ولكنّي رغمَ كُلِّ الخساراتِ/ عن كلِّ أخطائِهِ لا أتوبُ ولا أُقلعُ...

فهو في مقطع آخر يقع في خديعة الوقت، ما يستدعي أخيرًا استكناه دلالة العنوان (أقنعة الظِّل)، فثمة أقنعة متعدِّدة تقنَّع بها الشاعر، ليعبر لحظاته الشِّعرية والنفسية، بهدوء. فالعلاقات الضدّية تبدو واضحة في قصائد الديوان، وهي ضدّية نفسيّة وتعبيريّة، تحمل المشاعر كما تحمل روعة الصورة الشعريّة، فالديوان في مجموعه يقوم على دمج الفكرة والشعور في إناء تعبيريّ، تبدو فيه الصورة الشعريّة متألقة في خُيلاء مجازي، ما يكفي أخيرًا الشهادة لهذا الديوان بقدرة شاعرِه على تحديث الأصالة، بخلاف مَنْ يؤصِّلون الحداثة من أرباب الشعر الخليلي.

والتحديث كما ينسحب على الصورة الشعريّة، ينسحب كذلك على المفردة اللغويّة التي اكتسبت طَزاجَة من خلال إدماجها في تركيب حديث، أكسبها دلالة جديدة، استمدَّتها من تحويلها إلى قناع شعريّ يسمح للشاعر بالتخفّي وراءه للتَّعبير عن غاياته الفكرويّة في الوجد والعتاب والنَّقد، وصولًا إلى الزَّهو بالذات.



حريّة التَّفكير والاعتقاد/ مجموعة مؤلفين

يشتمل هذا الكتاب على تسع دراسات دوَّنها تسعة باحثين: (ناصيف نصار، أدونيس العكرة، محمد نور الدين أفاية، وليد الخوري، الطاهر بن قيزة، لويس صليبا، محمد المزوغي، العادل خضر، علي حسين الجابري) شكّلت في مجموعها نخبةَ خلاصةٍ معرفيّة لأعمال المؤتمر الفلسفي الدولي الذي عُقد عام 2015 برعاية ودعم منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة.

وتكشف أبحاث الكتاب عمّا ترتَّب على حركات الاحتجاج وتداعيات أزمة الحرية في الأقطار العربيّة، ومأزق الوعي الجمعي إزاء حرية التفكير والاعتقاد، وليس الحريّة السياسيّة حسب، وذلك بتأثير انفجار حركات العنف الديني وما تختزنه من دوغمائيّة لا تعترف بوجود الآخر المختلف،

فأقصته وأبادته.
وبالقدر الذي تكشف فيه هذه الدراسات عن دَوْر السياسة والدين ومناهج التعليم في إثراء التعدُّد والحريّة الدينيّة، أو تعطيلها، فإنها تطرح أسئلة تتَّصل بموجبات الدفاع عن حرية التفكير والاعتقاد، ممثّلة لها بالسجالات التي دارت بين إسماعيل أدهم ومحمد فريد وجدي وأحمد زكي أبو شادي في مطلع القرن العشرين.
ومن جانب آخر تناقش الدراسات مسألة الفرديّة والجمعيّة في حرية التفكير والاعتقاد، وحدودها، وآليات حلّ الخلافات والنزاعات فيها، وتؤشّر على أعداء حرية التفكير والاعتقاد، والعلاقة بين الليبراليّة الثقافيّة والليبراليّة السياسيّة والاقتصاديّة، وكيف يمكن حماية التفكير والاعتقاد من التلاعب الذي تتعرَّض له في إطار نزاعات السيطرة التي تمزِّق العالم العربي.

لافتات على طريق التَّجديد والوسطيّة/ محمد عبد الفتاح حليقاوي

ضمن منشورات عمّان عاصمة الثقافة الإسلاميّة، صدر هذا الكتاب، ليُقارب من خلال مجموعة من المقالات التحدّي الأبرز الذي يواجه الإنسانَ المسلم المعاصر في تأسيسه الحضاري على أساس من التَّحديث والاجتهاد، للحلول في شخصيّة فردانيّة متميزة، في ظلِّ تحوّلات عالميّة في المفاهيم والأفكار المتسارعة في عصر العولمة، بعيدًا عن الوصاية الدينيّة والتخلّف الثقافي والانتكاس العلمي.

لهذا يبدو مصطلحا (التَّجديد والوسطيّة) بؤرة مركزيّة لمجموعة من الأفكار والتوجُّهات التنويريّة التي تبنّاها مفكرون ومثقفون في سيرورة الانبعاث الفكري والمعرفي والديني، فسلّط عليها المؤلِّف قلمَه تنبيهًا وتوضيحًا وتلميحًا وفق أسلوبه الخاص، فهو هنا شارحٌ ومستعيد لمقولات يستدعي الراهن الإسلامي بعثها وتجديدها في سبيل النضال من أجل الدين العالمي، للخروج من الاستلاب الحضاري.
يشتمل الكتاب على إطارين جامعين؛ الأول يتَّصل بالأفكار، والآخر يتّصل بالأعلام. وفي كلا الإطارين يلتقي القارئ مع نماذج تعبِّر عن التعدُّديّة والتنوُّع وحضور الآخر المختلف، إعمالًا للعقل في مقاربة القضايا بروح اجتهاديّة في النّظر والنموذج والمنهج، وهو ما يحقِّق التَّجديد والوسطيّة معًا.



ثقافة عالميّة

إبادة الكتب/ ريبكا نوث

لأنّ المؤلّفة تركّز أبحاثها على مجالات الرقابة على المطبوعات والحريّة الفكريّة، والعلاقة بين التطرّف والتدمير الثقافي، فقد اختارت قضيّة تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسيّة في القرن العشرين، وهي ظاهرة ظلّت غير مرئيّة، لكن المؤلّفة تربط بينها وبين الإبادة الجماعيّة والإثنيّة، كونها تستهدف التاريخ والذاكرة الجمعيّة وأنساق المعتقدات، فالمكتبات لا تقتصر وظائفها على الجوانب التشغيليّة؛ بمعنى استرداد المعلومات وحفظها ونشرها، بل لها وظائف اجتماعيّة وسياسيّة، وهو ما يجعلها هدفًا للعنف.

تعرض المؤلّفة في كتابها خمس حالات دراسيّة تعبّر عن التمثيل السياسي والجغرافي، تشرح فيها ديناميّات تدمير الكتب على يد النازيّين، والصّرب في البوسنة، والحالة العراقيّة، والماويين في أثناء الثورة الثقافيّة الصينيّة، والشيوعيين الصينيين في التبت.

وتُثري الكتاب معلوماتٌ ووجهات نظر من حقول معرفيّة متنوّعة في التاريخ والجغرافيا والأخلاقيّات والاتصالات والعلاقات الدوليّة والأدب، تكشف عن طبيعة العنف السياسي في تماثله واختلافه بين حالة وحالة.

وهذا التماثل والاختلاف الناتج عن دراسة الحالات الخمس، فضلًا عن الأمثلة الجزئيّة التي ترد في أثناء التحليل والمقارنة، تكشف عن التحيُّزات الإمبرياليّة الكامنة في منهجيّة المؤلفة؛ إذ إنّ تبرئتها أو إدانتها لطرف أو آخر تنطلق من معتقدات أيديولوجيّة سياسيّة بحتة تغذّي معرفيًّا نزعة الهيمنة الإمبرياليّة، على الرّغم من إفصاحها عن أنّها تنطلق صوب نزعة إنسيّة ديمقراطيّة ليبراليّة، لكن الواقع التحليلي في الكتاب يكشف عن تحيُّزاتها تجاه الحصون الثقافيّة والهويّات المتعدّدة، ما يسمح لنا بإدراج هذا الكتاب في إطار النّزعة الاستشراقيّة الجديدة، على الرّغم من أهميّته وندرة الكتابات في موضوعه.

